

硕士学位论文

（中文题名）隋唐时期龟兹乐舞服饰研究

（英文题名）Qiuci Dance Costums of Sui and Tang Dynasties

研究生姓名：陈安琪　学号：2013031026

指导教师：吕　钊　（教　授）

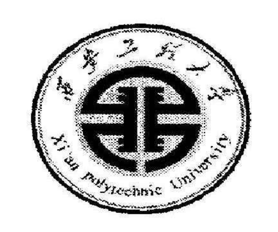
（　　）

学　　院：服装与艺术设计学院

学科专业：设计艺术学

学位类型：学术型

学位授予年度：2016年



学校代码 10709

中图分类号 TS941.16

UDC

密级：☐公开 ☐保密

西安工程大學

硕士学位论文

（学术型）

论文题名：隋唐时期龟兹乐舞服饰研究

研究生：陈安琪　学　号：2013031026

导　师：吕　钊（教授）

学　院：服装与艺术设计学院

学科专业：设计艺术学　申请学位：艺术学硕士

答辩委员会主任委员：

答辩日期：2016 年　月

西安工程大学学位论文独创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：陈安琪

日期：2016年3月28日

西安工程大学学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权西安工程大学教学目的使用本学位论文，将全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

本学位论文属于 □**保 密**，在___年解密后适用本授权书。

□**不保密**，□立即或在□1年□2年后开放使用。

学位论文作者签名：陈安琪　　指导教师签名：

日期：2016年3月28日　　日期：2016年3月28日

隋唐时期龟兹乐舞服饰研究

摘要：本文是以现存资料为基础，从龟兹国乐舞服饰的款式类别角度进行试探性研究，并按龟兹六大乐舞的属性分为三类舞蹈：宫廷娱人类、宗教祭祀类、社会生活类。

宫廷娱人类乐舞包括胡旋舞、胡腾舞和柘枝舞，是现存资料最多，隋唐时期最流行的一类舞蹈。各地出土的乐舞人物倾向于一类服饰：尖顶胡帽、左衽或对襟紧身袍、长裤和束腰带，即隋唐时期非常流行的胡服。胡腾舞与胡旋舞风格动作极为相似，时常难以分辨，经研究显示，区别胡旋舞、胡腾舞要从三方面着手：1、圆毯，2、舞者性别，3、腾跳的动作。唐朝诗人偏爱柘枝舞，诗人眼中的柘枝舞头戴特制的绣帽，衣着华丽，颜色多彩丰富，具有轻歌曼舞式的婉转，舞者莲花中现身，鼓声中起舞。

宗教祭祀类乐舞即苏幕遮舞蹈，舞蹈起源众说纷纭，对比之后笔者认为其源自波斯，经中亚、康国、龟兹等地传入中原。舞者头戴面具，向行人泼水，新疆昭怙厘佛寺出土的一件舍利盒，盒身绘有一组苏幕遮舞蹈，共 21 人，仅舞者头戴面具,经研究分析舞者所穿服饰可分为三类。两名持舞旄者服饰最隆重，描绘的最仔细。舞者与持舞旄者的服饰带有鲜明的艺术特色，而乐工和观众的服饰则是龟兹世俗人物的服饰。

社会生活类乐舞则是龟兹人民自娱自乐的活动，包括持具舞和模拟舞，具有很强的宗教性。舞者大多是头戴宝冠，发绺飘散，身饰瓔珞，披丈余长巾，赤裸上身的造型，而克孜尔 76 窟、212 窟有几例女伎服饰端庄高贵，别具特色，华贵的发包，性感的服饰，具有浓厚的艺术特色和西域风格。

龟兹国地处西域要道，受印度、波斯、希腊文化影响，融合中原文化，创造出的具有龟兹地方特色的新型文化。龟兹舞蹈举手潇洒，投足明快，身姿奔放，其特色可概括为“三道弯”的身姿、多变的手势，以及“撼头”“弄目”等丰富的眼神和表情。它逐渐融入隋唐时期人民的生活，不仅是人们日常的娱乐消遣方式，而且是诗人抒发感情的精神媒介，已到无“歌”不成宴、无“舞”难尽欢的境地，由此逐渐奠定了龟兹乐舞的历史地位。图 80 幅，参考文献 70 篇。

关键词：龟兹；乐舞；服饰款式
中图分类号：TS941.16

Qiuci Dance Costums of Sui and Tang Dynasties

Abstract：On the basis of existing references this thesis tries to do an exploratory research into the clothing styles of Qiuci Dance. In the meanwhile, it classifies the Qiuci Dance into three categories, namely Palace Amusing Dance, Religious Sacrificing Dance, SocialLife Dance.

As for the palace amusing dance, it includes Huxuan Dance, Huteng Dance and Zhezhi Dance, which was the most common and magnificent kind of dance dress during the Sui and Tang Dynasties. The dress worn by the sculptures musicians excavated in many places tend to be the same, with steeple-crown, front-opening tight robe, long trousers and girdles. This is the Hu style whish was popular during the Sui and Tang Dynasties. The movements of Huteng Dance and Huxuab Dance are so similar that it is often quite difficult to distinguish the two. The research results indicate that we can tell the difference between Huxuan Dance and Huteng Dance from the following three perspectives, that is, the blanket, the gender of the dancers and the movements of leaping. Poets of the Tang Dynasty had a strong preference for ZhezHi Dance, in whose eye the Zhezhi dancers are loudly dressed,Zhezhi Dance is very colorful, accompanied by soft music and graceful dance and is quite sweet and agreeable. During Zhezhi Dance performance, dancers with a custom made embroidered hat emerge from inside a lotus flower, and begins dancing to the beat of drums.

Religious sacrificing dance is also called the Sumuzhe Dance, about whose origins people's opinions vary from person to person. After some carful comparison, the author of thesis thinks that Sumuzhe Dance has its origin in Persia, and then spread to the Middle plains via Middle Asia Kang Guo and Qiuci. During a typical Sumuzhe Dance, the dancers, wearing a facial mask, sprinkle the audience with water. A Buddhist relicsbox unearthed in Zhaohuli Temple, Xingjiang on which painted some scenes of Sumuzhe Dance, where 21 dancers are dancing, with 8 of them wearing a facial mask. After some analysis and research, it can be concluded that the dancers' dresses can be divided into three types. Of all the dancers, the dresses of the two flag-holders are the most sumptuous, and are described in every detail. Both the dancers' and the two flag-holders' clothing are characterized by a distinctive art style, while the musicians and the audience are simply dressed as the common Qiuci people do.

Musical dances concerning social life are a kind of activity for people in Qiuci to entertain themselves. The dances include dance with tools and imitative dance, which is strongly religious. Most dancers wear valuable hats, have long hair, wear jewels, wear long towels and have no clothes on the upper body. However, Cave 76 and Cave 212 in Kezier have actresses wearing elegantly and uniquely with beautiful hairdressing and sexy clothes, which has strong artistic character and western style and which is different from traditional dressing.

The country Quici lies in the important part of the west. Its culture was influenced by that of India, Persia and Greece, thus combining different cultures to form its unique culture. In Quici dance, people move their hands elegantly, quickly and openly. People have affection for this dance. The characteristics of Quici dance are the posture with three

bends, various gestures and the vivid expression of moving heads and eyes. The dance gradually integrated into people's life in Sui and Tang Dynasties, It was not only a way of daily entertainment, but also a spiritual medium for poets to express their feelings. There were no feasts without songs and people wouldn't enjoy themselves without dances, laying the foundation for the historical position of Quici dance.

Author （Major）:
Directed by:

Key words: Qiuci, Dance, Clothing design
Classification: TS941.16

目 次

1 绪论

1.1 课题研究的相关背景

今新疆库车县曾是我国历史上的重要城邦国，古代西域大国之一的龟兹国，古龟兹人民擅长乐舞，“以歌言声，以舞言情”，龟兹乐舞发源于此，承载着几千年的异域风情，别具一格。丝绸之路开通之后，在文化大交融的冲击下，西域乐舞发展、传播、传承，而热爱歌舞的古龟兹人民不断吸收引荐，用自己的语言发展壮大，成为西域乐舞的集大成者，再传播出去，为宫廷传统音乐注入新活力，为中华民族乐舞的繁荣做出了积极贡献。绚丽多彩的龟兹乐舞随着历史的变迁并没有遗存下来，如今已看不到风靡一时的龟兹乐舞实在令人扼腕痛惜，但有幸的是我们在古典文献中可感受到其风貌，并且龟兹石窟中留存有一些乐舞图壁画，这正好映射出其服饰容貌，反映一千多年前的繁荣盛景。独特的舞蹈伴随别致的服饰，龟兹乐舞服饰极具特色和艺术，在导师正在实施的陕西省社科基金项目《唐代丝绸之路沿线各民族服饰整理与研究》中，本课题以龟兹地区乐舞服饰作为子课题，望为“唐代丝绸之路沿线各民族服饰整理与研究”尽自己的微薄之力。

龟兹乐舞是一支由东方中原文化、西方波斯文化、南方印度文化、北方草原文化多重营养孕育出来的乐舞成果，是我国新疆古代各民族融合东西方文化精华的伟大创造，是丝绸之路西域乐舞的杰出代表。大都数学者认为龟兹乐舞包括“胡旋舞”、“胡腾舞”、“柘枝舞”、“苏幕遮”、“模拟舞”和“持具舞”，本文将沿袭此依据，分类探讨。龟兹独一无二的艺术殿堂——龟兹石窟（包括克孜尔石窟、库木吐喇石窟、森木塞姆石窟、克孜尔尕哈石窟、玛札伯哈石窟、托乎拉克埃肯石窟六处主要石窟）上世纪初德国人勒柯克、格伦威德尔等人最早进入这些石窟，拉开了龟兹石窟的发掘、研究序幕，至今已有一百多年的研究工作，龟兹乐舞被人们熟知，极具西域特色的乐舞服饰有了最直观的图像反映。同时，我国各地陆续发现隋唐时期的墓室壁画和历史遗址，其中不少就有龟兹乐舞服饰的文字记载或形象再现，龟兹乐舞服饰逐渐清晰了起来。在繁盛的西域乐舞中，龟兹乐舞是最具代表性的，其服饰必定也是精彩纷呈的。

1.2 课题的相关研究现状

目前国内外针对龟兹乐舞的研究，大部分来源于对克孜尔石窟、克孜尔尕哈石窟、库木吐喇石窟、森木塞姆石窟四个主要石窟的研究，早期的国内外研究是对龟兹地区的探索与发现，19 世纪末至 20 世纪中期，勒柯克、斯坦因以及日本大谷光队在我国

新疆地区进行了多次寻宝活动，不仅盗走了大量珍贵文物，龟兹石窟、莫高窟中的精美壁画也剥落带走，如：新疆昭怙厘佛寺舍利盒、克孜尔 73 窟经变画乐舞图等，所以国外的研究比我国起步早，研究的价值性也相对较高，如斯坦因《西域考古记》是对其在我国新疆地区进行的考古活动做日记形式的记录，所记载的墓葬之多，出土文物之全面，我国的研究已不可超越。过不多久，我国的政治形势逐渐好转，大批研究学者奔赴新疆，做抢救性的研究保护工作。终于我国的研究动作步入正轨，同时开始对龟兹石窟的构造和壁画内容进行研究，王征先生在《龟兹佛教石窟美术风格与年代研究》中对克孜尔石窟在各个历史时期的发展演变进行了断代阐释，并对龟兹壁画小乘佛教的绘画风格进行了系统的理论性阐述，这对研究隋唐时期的服饰提供了断代依据。另外我国还出版了众多的绘本，如姚士宏的《中国石窟·克孜尔石窟》，上海艺术研究所编撰的《龟兹艺术研究》，王征的《王征龟兹壁画临本》，新疆龟兹石窟研究所编纂《龟兹壁画艺术丛书》，《中国新疆壁画全集-克孜尔》等等，真实再现了龟兹石窟的壁画原貌，为研究龟兹乐舞服饰提供了第一手资料。

赵克军《古龟兹舞蹈试探》分析龟兹舞蹈“三道弯”、手势等几个特点，罗列几种龟兹乐舞的舞蹈特征，“胡旋舞”在一张圆毯上急速旋转，“柘枝舞”姿态优美，刚柔并济，“苏幕遮”形体裸露，头带各种面具。龟兹石窟的壁画具有较强的宗教性，其中的人物不少是裸体出现的，霍旭初先生的《克孜尔石窟壁画裸体形象问题研究》正好解释了壁画中的人物为何裸体，裸体形象来源，是否可作为参考等问题。霍旭初先生另有一部《龟兹艺术研究》文集，其中《龟兹与敦煌壁画伎乐之对比》一章研究深入，对龟兹壁画艺术和敦煌壁画艺术都有透彻的分析和独到的解释，《龟兹舍利盒乐舞图》一章可视作昭怙厘寺出土舍利盒的权威文献，乐舞图中的场面、服饰、乐器、文化等都有先生独到的意见。隋唐时期的墓室壁画也是龟兹服饰图像资料的重要反映之一，杨咏的硕士毕业论文《古长安唐墓壁画中乐舞伎服饰研究》中表明唐苏思勖墓中有一个头戴“番帽”跳胡腾舞的男性舞技形象，“番帽”是胡人常戴首服，是具有代表性的胡腾舞服饰。陈海涛在《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》中详细介绍了安伽墓、虞弘墓中的胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞的服饰特征与分析。陕西咸阳发掘的冯晖墓室中绘有“柘枝舞”的舞蹈场面，随后陕西省咸阳市文物考古所编著的《五代冯晖墓》、刘浩东的《冯晖墓出土砖雕乐人研究》，贾嫚的《“柘枝”从唐到宋之迭嬗——冯晖墓彩绘砖雕花冠舞伎考》对其进行了深入探讨，“柘枝舞”的舞蹈形式多样，人数多变化，舞伎头戴独特绣帽，从唐诗中得知，柘枝舞伎身穿色彩明艳的彩服。

唐诗中也可以看到很多描述龟兹乐舞服饰的诗句，刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》中的诗句：“织成蕃帽虚顶尖，细毡胡衫双袖小”，说的是伎人细棉布制成的窄袖“胡

衫”, 头戴尖顶胡帽。李端《胡腾儿》的“桐布轻衫前后卷, 葡萄长带一边垂”, 说的是舞者身着棉布轻衫, 前后卷起, 腰扎的葡萄锦飘带飘向一边。白居易的《胡旋舞》、《柘枝妓》、《西凉伎》、《柘枝词》、《霓裳羽衣歌》、章孝标《柘枝》等等都不乏对胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞的服饰、妆容、舞蹈场面的描写，其中以柘枝舞的服饰最为艳丽多彩。

1903 年，日本大谷光瑞探险队在新疆昭怙厘佛寺遗址挖掘出一具舍利盒，舍利盒身上描绘的是一组龟兹乐舞“苏幕遮”的舞蹈场面，霍旭初先生、董锡玖先生对舍利盒及其绘画进行了研究，证实跳“苏幕遮”舞蹈时必头戴面具扮演角色，服装独具特色，男女服制基本相似。宁夏盐池县出土了一扇石门，石门一左一右各有一名男伎人在表演胡旋舞，大部分学者认为其服饰为圆领胡服，但并未详细阐述。蔡建东著《文学与考古双重视野中的龟兹乐舞“胡腾舞”》中记载了大量北魏至五代出土的文物，每件文物上都有一名盘腿跳跃的伎人。从以上研究现状可以知道目前并不缺乏关于龟兹乐舞服饰的研究，但这些研究都是针对某一具体文物的研究，没有从全面、整体、对比的角度对龟兹乐舞服饰进行分析整理，还不能反应龟兹乐舞服饰的全貌。

1.3 课题研究的目的与意义

1.3.1 课题研究的目的

本课题将龟兹乐舞分为胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞、苏幕遮、模拟舞、持具舞六种舞蹈，每种舞蹈整理出头衣、上衣、下衣、鞋履、装饰物等形制，最终目的是使精美、多样的龟兹舞蹈服饰重现于舞台。目前仿古与复原已不是新鲜词，仿古乐舞成功演出的有：《丝路花雨》、《仿唐乐舞》、《秦风古韵》等，具有龟兹风格的舞蹈有：《龟兹晨曲》、《龟兹恋歌》、《龟兹一千零一》等，另外舞蹈家高金荣老师的敦煌舞蹈体系，北京舞蹈学院教授孙颖老师的汉唐舞蹈体系，这标志着仿古乐舞的研究更加系统，那么龟兹乐舞的复活也是很有可能的，本文的最终目的就是以服装效果图的形式复原一系列龟兹乐舞服饰，使那些近于消灭的“胡腾舞”、“柘枝舞”、“苏幕遮”等龟兹乐舞服饰重现于世人。

1.3.2 课题研究的意义

龟兹乐舞五彩缤纷的艺术特色和精湛的技艺无疑是西域乐舞的代表，龟兹乐舞不但对我国优秀传统文化的繁荣做出了积极的贡献, 还为当今维吾尔族乐舞艺术的发展奠定了坚实的基础。虽然现在已经有对龟兹乐舞服饰，包括胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞、苏幕遮等舞蹈服饰的研究，但是大部分研究是针对某一出土文物或某墓室壁画的研究，研究的乐舞服饰也是对单只舞蹈或几只舞蹈服饰的研究，研究的系统性、全面

性、深入性仍然不足以反映龟兹乐舞服饰。龟兹乐舞服饰研究的实际研究价值也是非常高的，首先龟兹乐舞服饰的复原可以再现隋唐时期的乐舞服饰特征，给人们展现一组精美而古老的西域特色服饰。其次，龟兹乐舞是伟大艺术创作，受到一代又一代帝皇才子的追捧，但随着时间的流逝，龟兹古国、龟兹乐舞以及龟兹乐舞服饰都已经没入历史的长河之中，只能从遗留的壁画、墓画、出土的文物和诗词歌赋中大概了解其原型，如果能成功整理出其中的服饰，对丝绸之路的研究、唐朝燕乐服饰的研究等等将是非常有价值的。同时，现在有许多的舞蹈专家正在尝试还原西域乐舞，希望笔者的龟兹乐舞服饰研究可以为还原西域乐舞起到微薄贡献。

1.4 课题研究的主要内容

本课题的主要研究内容是在前辈们的研究基础上，结合历史学和舞蹈学理论研究，较为详细的解剖、分析龟兹乐舞服饰的具体形制。以龟兹石窟壁画为主，出土文物中的乐舞资料为辅，结合唐代诗人描写龟兹乐舞的诗句，从纵向、横向上探讨龟兹乐舞服饰的形制，探讨龟兹乐舞的胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞、苏幕遮、模拟舞和持具舞各自有哪些特征的舞蹈服饰。对比分析壁画、墓画、出土文物、诗词歌赋中描绘描述的舞蹈服饰，着重研究胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞、苏幕遮、模拟舞、持具舞六种舞蹈具体服饰形制。

本课题拟从两个方面对龟兹乐舞服饰进行探讨：即发展和类别。发展表现为吸收融汇，随着张骞出使西域，丝绸之路开通，安西都护府的建立,中原和西域的交往日益繁荣,服饰上的变化越来越明显，中原盛行胡服，胡服又受中原风格和中亚风格影响。类别表现为分类归纳，龟兹乐舞是多元发生的产物，单从克孜尔石窟的壁画中我们就可以看到龟兹舞蹈种类繁多,形式多样。有的学者将其分为宫廷舞蹈、宗教舞蹈、民俗舞蹈、模拟舞蹈、道具舞蹈五类。但大部分学者默认胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞三个主要舞种，其他还有苏幕遮、霓裳羽衣曲、模拟舞和持具舞，模拟舞中就包含著名的狮子舞。本课题将一些起源于龟兹或西域其他国家,经龟兹艺术改编,具有独特龟兹风格的舞蹈表演服饰,做一一具体分析。

因本课题的研究对象年代久远，触及到的问题很多，加上龟兹石窟中的壁画极具宗教风格，笔者学识有限，研究中难免会有解读错误、理解误差。望相关领域教授、前辈多提意见，以便本人及时修改，今后若有机会再做理论研究，希望能继续深入。

2 龟兹舞蹈试探

2.1 龟兹乐舞概况

2.1.1 龟兹乐舞形成的诸多因素

龟兹古国为西域城邦国之一，史书中无记载何时建立，最早出现于《汉书·西域传》:“龟兹国王治延城, 去长安七千四百八十里……”。公元 8 世纪中叶，西州回鹘西迁，统治龟兹地区，人种逐渐回鹘化，大概到 11 世纪末，龟兹摆脱西州回鹘势力，古国失去独立的政治政权，城邦破裂。从最早的记载到破裂，龟兹国经历了至少八百年的时间，八百年的岁月留给了世人太多太多东西，历经沧桑而又古老神秘。龟兹地势西高东低，北高南低，北边是天山天然屏障，南边是塔克拉玛干大沙漠，并有中国最长内陆河塔里木河流过，山间谷地，草被茂盛，物产丰富，天然的地理条件与自然环境使龟兹古国成为西域诸绿洲城邦国中的农业大国。龟兹国除了有自给自足的农业，同时还发展经济业，《水经注》中记载“屈茨北二百里，有山夜则火光，昼日但烟。人取此山石灰，冶北山铁, 恒充三十六国。”屈茨即龟兹，矿产资源有铁、铜、铅、雌黄、盐绿等等，生产的铜铁不但满足国内需求，还能贩卖到他国，此外，龟兹的良马、封牛、鹿皮、珠宝也是著名的出口品。唐朝统一西域后，龟兹为安西四镇之一，当时的龟兹成为西域的政治、军事、经济中心。政治稳定、经济发达、生活安逸必然对文化的繁荣和艺术的交融创造了有利的社会条件，更是西域乐舞传播交流的有益保障，因此，稳定的社会条件给了龟兹乐舞平稳的舞台，使它绽放的光彩耀人，远近闻名。

龟兹位处丝绸之路北道上，这条道经中国、伊朗、叙利亚、土耳其、意大利等国，龟兹恰处于这条丝绸古道的中心点上，丝绸古道上的商人（粟特人）将各国文化传入龟兹，在这里交融、发展，从而促进了龟兹文化的创新与发展。那么龟兹乐舞受到了哪些文化的影响呢？据《大唐西域记》记载:“屈支国……。文字取则印度, 粗有改变。管弦伎乐, 特善诸国. ……伽蓝百余所, 僧徒五千余人, 习学小乘教说一切有部。经教律仪, 取则印度, ”由此可知，龟兹文化深受印度文化影响，文字、宗教均取自印度。印度的天竺乐是最早传入内地的，佛教色彩浓重的天竺乐是印度人民生活的一部分，对音乐的供养好比治国安邦一样重要，天竺佛曲的传入必定与佛教东传有关，所以龟兹石窟与敦煌石窟中的乐舞伎人大都存在于经变故事、本生故事中。敦煌莫高窟经变画中的乐舞伎和今印度民间舞伎仍有相似之处，服装、发式、瓔珞、赤足、袒腹以及舞姿、手势方面都能找到依据。尤其是龟兹石窟中的乐舞伎或礼佛菩萨分脚站立、身体

扭曲成“三道弯”、手足所戴的金镯以及赤足、多变的手势等一系列舞蹈姿势都能找见印度舞蹈的缩影，这难道不是受印度文化影响的结果吗？龟兹的文字、宗教取自印度，舞蹈动作受其影响自然也不例外。




图 2-1 萨珊王朝乐人文银壶（图片来源：柘植元一《萨珊王朝波斯乐器和它的东渐）



图 2-2 克孜尔 76 窟舞女（图片来源：龟兹克孜尔石窟壁画）

波斯萨珊王朝时期，由于广大的领土面积，东西交易的大半都被它支配着，波斯艺术对广阔的西域地区有着相当大的影响。新疆苏巴什遗迹（昭怙厘佛寺）出土的龟兹舍利盒上绘制了苏幕遮的乐舞图，图中出现了数个波斯乐器的图案，“nay（笛）、qianggu（竖箜篌）、barbat（曲颈四弦琵琶）。值得注意的是除了曲颈四弦琵琶，还有直颈五弦琵琶的图案。直颈五弦琵琶不是萨珊王朝波斯的乐器，它是起源于印度的乐器。就是说这两种不同的琵琶的弦数、拔片的有无等都很清楚的描绘在舍利容器上。”[10]同时出现波斯乐器和印度乐器更有助于理解文化大交融的现状。萨珊王朝出土的“乐人文银壶”（图 2-1），现藏于日本中近东文化中心。此银壶侧面绘有三个裸体女性的舞蹈形象，裸体女性在龟兹石窟中并不罕见，克孜尔 76 窟中就有一位全裸舞女造像（图 2-2），“乐人文银壶”大概是 4 至 5 世纪的产物，克孜尔第 76 窟舞女图大概绘于 5 至 7 世纪，所以裸体乐人形象是受波斯乐影响是说得通的。赵克军的论文《古龟兹舞蹈试探》中认为龟兹石窟中的裸体乐人形象是受到希腊乐舞的影响，龟兹石窟中大量赤裸上身的舞蹈伎人和着重描绘的人体肌肉线条，古希腊人非常推崇人体美，认为裸体是有机体美感的最好表达方式，人体的线条、肌肉的线条都是古希腊艺术所推崇的。

热爱歌舞的龟兹人民从来不会照搬照抄他国乐舞，龟兹乐舞不是天竺乐的原貌，不是希腊乐的复制、不是波斯乐的再现，“而是以龟兹本土文化为基础,以中原文化为背景,广纳西方文化因素,经过选择和取舍,融合和再生,创造出具有龟兹地方民族特征的新型文化。这种文化特别具有兼容性,开放性和强劲的生命力。其个性和文化精神,集中地从龟兹乐舞艺术中体现出来。”[27]本文也认同这一观点，可见，龟兹乐取得

的举目成就是包容兼并他国艺术精华所开出的绚丽奇葩。

2.1.2 龟兹乐舞的演变和发展

《隋书》记载“起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声后多变易。至隋有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》等，凡三部。”公元 384 年，前秦将军吕光灭龟兹后，龟兹乐舞传入中原，吕氏灭亡后，龟兹乐分散各地，待北魏收复中原后，又重新得到了龟兹乐，但后来的龟兹乐随着人们口口相传发生了变异，出现了不同的版本。到隋朝，龟兹乐有三个版本：西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹。

西国龟兹是龟兹乐相对原始的状态，历史追溯到北周时期，周武帝宇文邕为和北齐争夺霸权，向当时强盛的突厥求婚，力求与突厥联姻。联姻成功后，周武帝派使团于公元 565 年迎娶突厥公主阿史那。在公主的随嫁队伍当中，有一名著名的龟兹音乐家：苏祇婆，由苏祇婆带入的乐舞和此前由龟兹直接输入的乐舞都属于较为纯正的、韵味浓郁的龟兹乐舞。齐朝龟兹是北齐流传下来的乐舞，北齐文宣帝高洋非常喜欢龟兹乐，并经常击鼓为乐队伴奏，王公大臣投其所好争相学习，《龟兹乐》、《西凉乐》是北齐宫廷中最常出演的乐曲，所以，齐朝龟兹是迎合统治者口味，大力提倡下发展的龟兹乐。土龟兹是龟兹乐流传到中原地区，由中原人民创作演艺的龟兹乐，形成了一种中原气息浓郁的土龟兹乐风格。丝绸之路的开通为龟兹乐传播到中原提供了大大的便利，来往中原和西域各国的商人长期以来接触各民族音乐，成为土龟兹乐的重要传播者。

从史书的记载来看，丝绸之路开通以前，中外文化已经有了相互接触、相互传播、相互融合，传播途径主要是通过佛教东传、使者往来和各国联姻完成的。西汉时期，汉武帝封江都王之女细君为公主，嫁与乌孙昆莫，汉宣帝又封楚王的孙女解忧为公主，嫁于乌孙王，解忧公主后遣女史弟回汉学鼓琴，学成后途中经龟兹，嫁于龟兹王绛宾，龟兹国王绛宾与其夫史弟于元康元年入朝朝拜汉宣帝，留住一年，宣帝赠鼓吹数十人。此后不断有中原与西域和亲以及西域两国之间的互聘，而陪送的嫁妆里免不了有乐舞伎。汉魏时期，龟兹是汉朝属国，其音乐长期受到汉族音乐影响，因此，两汉时期应该是龟兹乐的萌芽期。

魏晋南北朝时期，大量少数民族进入中原，民族乐器和民族乐舞也随即传入中原，这一时期是西域音乐史上最主要的时期。北齐高氏政权极宠西域乐，发展了别具一格的“齐朝龟兹”，齐后主更是将龟兹等西域优秀乐工舞技封官赐府，赐官者数人。河南安阳范粹墓出土一件北齐时期的黄釉瓷扁壶，壶腹纹饰五人，五人高鼻深目，为当时西域平民的人物形象，中间一男子独舞，左臂稍耸，右臂抬举，双足腾跃，恰似龟兹乐舞“胡腾舞”的缩影。魏晋南北朝时期，得益于统治者的青睐，是龟兹乐的发展期。

唐朝贞观之治、开元盛世带来一片繁荣的景象，西域乐舞艺术发展到了顶峰，西域各国各民族交往越加频繁，大唐的繁荣经济状况和开明的政治政策一直为他国人民所向往，无数的西域艺人、乐工、舞女跋山涉水远道而来。隋唐统治者对于各种宗教信仰、异族文化采取兼容并包的态度，龟兹国盛行佛教也是龟兹乐受宠的原因之一，其乐佛和颂佛的乐曲很多，据《唐会要》第三十二卷记载，龟兹国有《龟兹佛曲》、《急龟兹佛光》两大套曲，常在宫廷活动时演奏，阵容庞大。隋朝定“清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕”为九部，其中异族乐曲有 39 首，而龟兹乐曲就有 20 多首，以“龟兹乐”阵容最为庞大，计有乐器十五种，乐工二十人。唐朝增设“高昌乐”为十部乐，分坐部和立部两类，龟兹乐同样占有很大比重，有舞者四人，乐器十五种，乐工二十人。根据史书记载，坐、立部的乐曲大部分已龟兹化，坐部伎曲目有：《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》，《小破阵乐》六部。《旧唐书·音乐志》载:“自《长寿乐》已下,皆用龟兹乐。”立部伎曲目有：《安乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《庆善乐》、《大定乐》、《上元乐》、《圣寿乐》、《光圣乐》八部。《旧唐书·音乐志》载:“自《破阵乐》以下,皆擂大鼓,杂以龟兹之乐,声振百里,动荡山谷。”由此可见，六部坐部伎中有四部用龟兹乐，八部立部伎有五部用龟兹乐，占据了宫廷乐的主流。

大唐的盛世之景一朝被毁于安史之乱，始作俑者安禄山是胡人，人民开始厌恶胡人胡乐，龟兹乐随着胡乐一起遭到世人排挤，胡风在唐朝的发展告一段落，而到了宋元年间，龟兹乐再也没有受到人民青睐，逐渐销声匿迹。

2.2 独特的龟兹乐舞

2.2.1 软舞和健舞

软舞和健舞之分是唐朝人将流传于宫中、贵族、士大夫及民间的各类乐舞做的区分，区分依据是乐舞本身的风格特征，软舞讲究舞袖运腰、柔媚娇丽,舞姿优美轻盈、温婉抒情，健舞讲究铿锵有力、刚劲厚重、奔放潇洒、阳刚之气。盛唐成书的《教坊记》列入软舞有“垂手罗、春莺啭、乌夜啼、回波乐、兰陵王、渠借席”，健舞有“阿辽、拂森、柘枝、大渭州、黄獐、达摩支”， 晚唐成书的《乐府杂录》列入软舞有“凉州、屈枝、团圆旋、绿腰、苏百合、甘州”，健舞有“棱大、剑器、阿连、胡旋、柘枝、胡腾”，《教坊记》和《乐府杂录》所述的“软舞”、“健舞”名目几乎完全不同，仅有“柘枝”一例两书均列入“健舞”之类，可见曲目



图 2-3 玉铊尾（图片来源：古方《中国出土玉器全集》）

不是不变的，它会随着乐曲、舞蹈的发展创新而更新。“胡旋、胡腾、柘枝、拂森、大渭州、达摩支”均属西域乐舞，占了其中三分之一，而龟兹的三支乐舞“胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞”均属于健舞，陕西礼泉县唐昭陵出土的胡腾舞纹玉铊尾（图 2-3），正面雕刻一胡腾舞男子形象，体型丰腴，举手潇洒，投足明快，身姿奔放，健舞厚重、雄健、坚实、古朴，带有西域游牧民族豪放爽朗的性格，龟兹舞矫健、直爽、精炼，两者如出一辙。其实，“胡舞”的盛行名副其实的影响了唐时期“健舞”之魂。

2.2.2“三道弯”和多变的手势

两汉时期的龟兹乐舞、魏晋时期的龟兹乐舞、隋唐时期的龟兹乐舞相应有不同的形态与风格特征，隋唐时期的龟兹乐舞是其发展的巅峰时期，这一时期的龟兹乐舞风格最为典型、也最为丰富。《通典》卷一百四十四:“抃，击其节也。情发手中,手抃足蹈。抃者因其声以节舞。龟兹伎人弹指头歌舞之节,亦抃之意也。”“抃”的姿势为乐舞伎人双手拍节以伴歌舞。《通典》卷一百四十二:“自宣武以后,始爱胡声,泊于迁都,屈兹琵琶、……皆初声,颇复闲缓,度曲转急躁……举止轻飚,或踊或跃,乍动乍息,跷脚弹指,撼头弄目,情发手中,不能自止。”手抃足蹈、或踊或跃、跷脚弹指、撼头弄目恰恰道出了龟兹乐舞的独特动作，克孜尔石窟中也能一一找到“抃”的姿势，翘脚的女子、撼头的造型、弹指的动作和弄目的神情。

“三道弯“是龟兹舞蹈最具特色的体势，表现为手臂屈肘一道弯，腰胯掀出第二道弯，屈膝踏立第三道弯，身体呈“s”型的体态，造型十分优美，柔和流畅，娓娓道来，细看则手臂直朗，富于力度，步伐稳健，铿锵有力，与柔美的体型曲线形成了鲜明对比，可能是因为龟兹乐舞本身属“健舞”，雄健奔放，克孜尔千佛洞的修建是为了歌功颂德，画工巧匠们善于运用流畅的线条、温和的色彩去表现他们心中的佛，自然柔和的画风贯穿隋唐时期的石窟。克孜尔第 17 窟中有一男子手持花巾，怡然自得的在表演花巾舞，他左手高举，手肘弯曲，右手笔直将花巾向下拽，臀胯左移，重心移向左，右脚前屈左脚着地，构成完美的“三道弯”。克孜尔第 101 窟还有一位赤裸舞神的形象（图 2-4），她左手高举翻掌向上，右手屈肘端至身前，做出手势，臀胯右移，右腿后屈踏步而立，这一造型在激川前辈《龟兹乐舞初探》中理解为受键陀罗造型艺术影响，“所谓犍陀罗艺术是希腊艺术,印度艺术和佛教思想的结晶。但龟兹舞蹈三道弯式的形态姿态不但具有犍陀罗艺术之风,更具有独



图 2-4 舞神（图片来源：笔者自绘）

特的、浓厚的龟兹艺术的色彩。”本文也认同这一观点，龟兹乐舞本身就是集各民族舞蹈特色为一体的艺术奇葩，从中可以看到多种民族乐舞的影子。

多变的手势（图 2-5）也是龟兹舞蹈一大特征，除了上文提到的“抃”和弹指动作，还有捻指、正反托掌、胸前摊掌等等，手势变化多端而复杂，因为龟兹乐受到天竺佛教和天竺乐的影响，丰富的手势像极了来自佛教的“手印”，早在公元前，婆罗多牟尼所著《舞论》专门介绍了印度舞蹈手势 67 个，其中 24 种单手势,13 种联手势和 30 种舞手势，手势增强了舞蹈的语言，使印度舞蹈能突破身体艺术的局限，表达复杂的思想和情感。龟兹乐舞伎人们受天竺舞蹈影响后，深深被其多变曼妙的手势吸引，情不自禁加入自己的舞蹈动作中去。克孜尔 77 窟中伎乐菩萨造像手势唯美妙曼，优美的手势如一朵朵正在盛开的兰花，克孜尔第 80 窟中有击掌、捻指、弹指等动作，手势表达乐舞节奏，为龟兹乐舞增加了感染力，手指随着旋律变化出不同的造型，柔软轻盈，指间传递对歌舞的热情，这一姿态深深影响了新疆地区舞蹈上千年，这之间有千丝万缕的联系。



图 2-5 多变的手势（图片来源：赵克军《古龟兹舞蹈试探》）

2.2.3 丰富的眼神和表情

《舞论》除了详细介绍了印度手势，还论述了各种形体表演天竺舞的如胸、头、眼、眉、鼻、颊、唇、颏、颈等动作，身体的各个部位无一不是渲染舞蹈的细胞，如果把手势比作传递热情的媒介，那么眼神和表情就是传递神韵的媒介。

龟兹石窟壁画中的伎乐造型都非常注重神态的表达，伎乐人的头部、颈部随着舞蹈旋律跟着节拍发生变动，衍生出各种表情神态，“撼头”和“弄目”是龟兹舞典型的舞蹈动作神态。“撼头”乃摇头之意，舞蹈中头部的动态比较突出，身体不动，仅颈和头部晃动，左右平移或左右转动，这一舞蹈技巧在今维吾尔、哈萨克、乌孜别克等民族舞蹈中依然传承着。克孜尔 77 窟是公元三世纪末到四世纪中叶的产物，窟中的伎乐天菩萨，仔细观察发现他们的头部和颈部都在做着向左或向右的动作，动作自然流畅怡然自得，乍一看有种浑然天成、本应如此的韵味。克孜尔 101 窟的舞神造型，除了惟妙惟肖的手势，头部也处于运动中，有一个向左平移的趋势，配合整体舞姿更是巧夺天工，美不胜收。



图 2-6 克孜尔 212 窟(图片来源：《中国新疆壁画全集-克孜尔》)

“弄目”是舞者用眼神传情的一种技巧，眼睛往往是最能表现人物情感的。有的炯炯有神窥视人们的灵魂，有的含情脉脉“回眸一笑百媚生”，有的怡然自得“悠然见南山”，还有的喜上眉梢乐在其中。克孜尔 212 窟有一左手托碗的世俗人物像（图 2-6），此女子身穿绿色圆领紧身短袖，下身已看不清，只见她左手托碗，右手食指翘起轻抚脸颊，脸颊右倾以回应右手，眼睛半睁半闭嘴巴微张，似乎陶醉于音乐之中。龟兹这一“弄目”的神情技巧也被维吾尔族舞蹈继承了下来，所以在提到“撼头”“弄目”时会令人似曾相识，脑海里朦朦胧胧出现了龟兹乐舞伎人热情舞蹈时的眼神动作。

2.3 龟兹乐舞的历史性地位

龟兹乐舞的历史性地位是极高的，它逐渐融入唐朝人的生活，产生了多方面的影响，不仅成为日常的娱乐消遣方式，而且是诗人抒发感情的精神媒介。技艺高超的龟兹乐舞一直备受文人雅士喜爱，已到无“歌”不成宴、无“舞”难尽欢的境地，诗仙李白有云：“只愁歌舞散，化作彩云飞。”又有《前有一樽酒》“笑春风，舞罗衣，君今不醉将安归？”白居易更是喜爱歌舞，有：《胡旋女》“胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘摇转蓬舞。”《柘枝妓》“红蜡烛移桃叶起，紫罗衫动柘枝来。”《奉和汴州令狐相公二十二韵》“雷槌柘枝鼓，雪摆胡腾衫。”《西凉伎》“娱宾稿士宴监军，狮子胡儿常在目。”诗人岑参《田使君美人如莲花北艇歌》“此曲胡人传入汉，诸客见之惊且叹。曼脸娇娥纤复林，轻罗金缕花葱笼。回据转袖若飞雪，左旋右旋生旋风。……世人学舞只是舞，患态岂能得如此。”刘禹锡《观柘枝舞》“胡服何威羹，仟仟登绮挥。……欲见倾城处，君看赴节时。”……正是如此，从宫廷贵族到民间百姓，及时行乐、听歌观舞成了人民的生活常态，乐舞感染了唐朝的社会风气同时也感染了一批批才华横溢的学者诗人。

龟兹有舞“苏幕遮”，本是龟兹等地区以祭祀求雨为目的的歌舞，宋代王明清的笔记《挥麈录》中记载高昌国：“妇人戴油帽，谓之‘苏莫遮’。”毛先舒《填词名解》中记载：“苏幕遮，西域妇人帽也。”其实，综上文献中的“苏幕遮”并非乐舞表演，而是胡人常戴的帽子，又名“浑脱帽”。《唐会要》载吕元泰上中宗疏曰：“比见坊邑相率为浑脱队，骏马胡服，名曰《苏莫遮》……”可见浑脱帽由苏幕遮乐舞而来，唐人着胡服从最初的效仿渐渐演变成一种风气。《新唐书·五行志》曰：“天宝末，贵族及士民好为胡服、胡帽。”大唐时期，汉人着胡服，女子着男装，穿胡衣跳胡舞，屡见不鲜。

龟兹石窟是龟兹艺术的集大成者，其艺术成就不逊于莫高窟，始建于公元三世纪，跨越了从西汉到宋元多个朝代，为后人研究西域文化、佛教故事提供了宝贵资料。而龟兹乐舞为石窟中的菩萨、世俗人物形象提供了源源不断鲜活的艺术素材，使石窟中

的绘画如上文提到的手势和眼神变得生动传神，克孜尔第38窟有14幅天宫伎乐图（图2-7），手持各种乐器演奏或闻乐而舞的菩萨千姿百态、神态各异，栩栩如生的乐舞形象定是来源于古龟兹人民日常的歌舞表演，龟兹乐舞直接或间接的造就了龟兹石窟艺术的辉煌。



图 2-7 天宫伎乐图

（图片来源：笔者摄于新疆维吾尔自治区博物馆）

3 宫廷娱人类乐舞服饰解析

3.1“以旋转为主”的胡旋舞和“以腾跃为主”的胡腾舞

胡旋舞、胡腾舞都是风靡唐代的西域乐舞，以其独特的乐舞风格和豪放的乐舞激情获得唐人喜爱，与柘枝舞并称为唐代“三大乐舞”。胡旋舞、胡腾舞都属健舞，明快活泼、动作迅捷，表达着同样的西域男儿气魄，互相参杂着腾跃、踢踏、旋转的动作，以至于后人时常将两舞混淆。

3.1.1 胡旋舞

“胡旋女，出康居，徒劳东来万里余。”康居即唐时安西大都护府管辖区内的康国，胡旋舞源自西域康国，流行于中亚及西北少数民族地区，北周传入中原。《新唐书·五行志二》曰:“《胡旋舞》本出康居，以旋转便捷为巧，时又尚之。”《新唐书·礼乐志》二十一卷载:“胡旋舞，舞者立毯上,旋转如风。”段安节《乐府杂录·俳优》曰:“舞有骨鹿舞、胡旋舞,俱于一小圆毯子上舞,纵横腾踏,两足终不离于毯上,其妙若皆夷舞也”。上述文献中得知胡旋舞者立于小圆毯上迅速旋转，旋转之时保持双脚不离圆毯，展现舞技之高超。正如白居易《胡旋舞》中所云:“弦鼓—声双袖举，回雪飘摇转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。”胡旋女耳闻一声弦鼓，举起双臂开始旋转，优美的姿势，速度之快溅起地上的雪花，不知转了多少圈也不知疲倦，仿佛已旋转的不知停下来。敦煌莫高窟和新疆克孜尔石窟中保留有一些长巾飘起，发带飞扬，旋转起舞的图像，极似胡旋舞者。莫高窟第 220 窟北壁《东方药师经变》有两组双人舞，其中一组颇似胡旋舞，一左一右两名舞伎各立于一圆毯上，圆毯描绘的特别细致，可清楚的看见其中的动物、祥云等图案（图 3-1）。舞者身穿相同的衣服，



图 3-1 圆毯

（图片来源：史敦宇,欧阳琳,史苇湘,金洵缙《敦煌舞乐》）

动作也极为相似，有可能是展现同一舞者表演胡旋舞时两个旋转的过程和不同的姿态。舞者手持长巾挥舞，长巾交叠，控制自如。唐朝西域僧人尉迟乙僧所作《龟兹舞

女图》（现为临摹品）中一女子脚踏圆毯面背而立，双手环头，衣巾飞旋，飞舞的衣带和长巾最佳的展现胡旋舞的动感。由此可见，胡旋舞的特点为：一、立于圆毯之上，二、疾速旋转，久久不停，三、挥舞长巾。

唐朝天宝年间，胡旋舞成为最流行最时尚的胡舞，风靡宫廷，上至皇宫贵族、权臣、妃子，下至平民百姓、西域远道而来的歌舞伎，都能表演胡旋舞。白居易诗中所写“天宝季年时欲变，臣妾人人学团转。中有太真外禄山，二人最道能胡旋。”为了取悦皇帝和权臣，宫廷内人人学起自转，乐此不彼，《旧唐书》这样描写安禄山：“晚年益肥壮，腹垂过膝，重三百三十斤，每行以肩膊左右抬挽其身，方能移步。至玄宗前，作胡旋舞，疾如风焉。”安禄山晚年身体肥胖、行动迟缓，但是仍然能在唐玄宗面前表演胡旋舞，可见宫廷内胡旋舞之风靡程度。胡旋舞在唐代极受欢迎，根本原因是胡旋舞健朗、明快、潇洒的中亚游牧民族性格，造型上要求舞者昂首、挺胸、提腰，手、肘、肩、膝要充分到位，配合眼神和手势的表达，展现胡旋舞之魂，旋转时重心稳，刚柔并济，控制住手中长巾，不断变换舞姿展现人体形态之美感。由于胡旋舞的盛行，康国、米国纷纷投其所好在向中原进贡的贡品中增加了跳胡旋舞的女子，《新唐书》二百二十一下列传第一百四十六下西域下云：“高宗永徽时，以其地为康居都督府，即授其王拂呼缦为都督……开元初，贡锁子铠、水精杯、码甿瓶、驼鸟卵及越诺、朱儒、胡旋女子。”又有云：“米，或曰弥末，曰弥秣贺。……开元时，献璧、舞筵、狮子、胡旋女。”《乐府诗集》卷九十七新乐府辞八白居易传曰：“天宝末,康居国献胡旋女。”大量的胡旋女被选入唐，使得胡旋舞在唐朝的传播更加方便，甚至产生了专门教授胡旋舞技艺高超的艺人。而安史之乱的爆发使胡风在整个长安乃至整个大唐遭受了沉重一击。“禄山胡旋迷君眼，兵过黄河疑未反。贵妃胡旋惑君心，死弃马嵬念更深。从兹地轴天维转，五十年来制不禁。”白居易《胡旋女》的后半段道出了安禄山、杨贵妃别具心肠，以胡旋舞迷惑君心，最终使唐朝遭受了一场沉重的灾难。“旋得明王不觉迷，妖胡奄到长生殿。”诗人元稹同样觉得胡舞惑君乱国，胡旋舞自唐以后，历史文献中便无记载，宫廷之中不再演奏胡旋舞，民间也鲜有踪影。

3.1.2 胡腾舞

胡腾舞出自石国，为石国民间男子独舞，随丝绸之路上的胡商传入西域各国和中原，作为西域最具代表性的舞蹈之一，胡腾舞的特征是舞蹈中以腾跳、踢踏的动作为主要内容，动作集中在腿部，步伐敏捷灵活，时有高难度的腾空技巧，与胡旋舞相比，胡腾舞更加刚劲有力，展现出一种豪放不羁的男儿精神。李端《胡腾儿》曰：“帐前跪作本音语，拾襟搅袖为君舞。安西旧牧收泪看，洛下词人抄曲与。扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发。”起舞之前，舞者先以本民族语言行礼，

整理衣襟挽起衣袖开始起舞，舞者模仿醉酒之人东倒西歪，却依然能踏立于花毡之上，反手叉腰顺应节拍，我国哈萨克族的花毡技艺具有悠久的历史和很高的艺术价值，哈萨克族妇女缝制的毡子比普通的毡子厚，多为双层，而且缝合的特别密，经久耐用，哈萨克族花毡极有可能就是李端诗中提及“花毡”的延续和发展。唐苏思勖墓室壁画中有一组胡腾舞伎乐图，中间的男子独舞者高目深鼻，满面胡须，头包白巾，典型的胡人形象，只见他左手高举右手叉腰，一腿抬起单脚直立，是一个腾起后刚刚落地的姿势，脚下的花毡为深褐色周边有流苏的长方形（图 3-2），此处花毡应与胡旋舞圆毯不同，圆毯顾名思义是圆形的，而胡腾舞花毡有圆有方，亦或没有花毡也能



图 3-2 长方形花毡

（图片来源：笔者摄于陕西省历史博物馆）

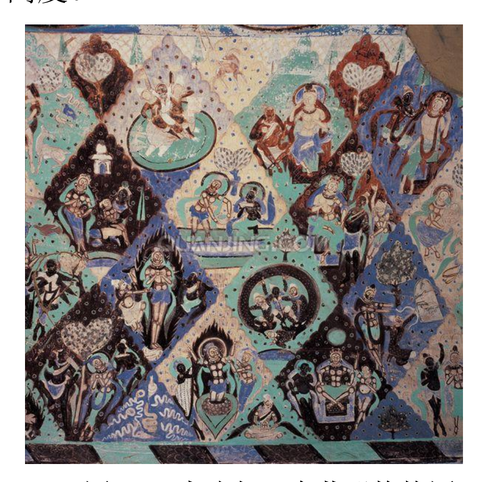
起舞，这是与胡旋舞的区别之一。安伽墓围屏石榻浮雕中有两幅胡腾舞图，其中一舞者双手挥舞至头顶，胯部右移，也是一脚抬起单脚着地，脚下并没有圆毯之类的东西，表演场地在室外，周围站立着数名穿胡服的观众，围屏胡腾舞图中角杯、酒罐、酒坛、贴金执壶等等酒具酒器布满画面空隙，如同刘言史《王中丞宅夜观舞“胡腾”》诗中所写“手中抛下葡萄盏,西顾忽思乡路远”，舞前先饮酒一杯，甩手一抛，这才纵身起舞。可见，胡腾舞往往是在酒醉兴起时尽情起舞，所以才会出现各种酒器，李端诗、刘言史诗还有元稹《西凉伎》一句“胡腾醉舞筋骨柔”均可看出胡腾者与酒、醉的关联。

由于胡腾舞和胡旋舞的失传，两者又极为相似，后人常常难以从文物中的舞蹈静态动作作出区分，如敦煌莫高窟 220 窟北壁的两组乐舞图和南壁的一组乐舞图，有的学者认为都是胡旋舞，有的学者认为既有胡旋舞又有胡腾舞，他们之间有什么有效的区分方法呢？如果说胡旋舞的主要舞者为女性，那么胡腾舞主要为男子独舞，以往学者也是普遍这样认为的，并且从出土的文物看确实胡腾舞大都是男性舞蹈，陕西礼泉县唐昭陵出土的胡腾舞纹玉铊尾是男性独舞，安伽墓围屏石榻上的胡腾舞浮雕是男子独舞，苏思勖墓中的胡腾舞壁画也是男子独舞，似乎胡腾舞就是男子独舞，而胡旋舞为女子表演，古籍文献中也直接将胡旋舞者称为“胡旋女”。但是这并不能成为区分胡旋舞、胡腾舞的唯一依据，首先安禄山就是胡旋舞的好手，却也是实实在在的男性，

宁夏盐池唐墓石门上雕刻的胡旋舞图是两名头戴圆帽，身穿圆领窄袖的男性，而唐代画家尉迟乙僧的《龟兹舞女图》中却有一名花枝招展的女子在表演胡腾舞。所以辨别胡腾、胡旋的依据不在其果，而在其因，不是因为是男子独舞所以是胡腾舞，而是因为胡腾舞的舞姿，急促的跳跃，踢踏，蹲身，双脚交替屈伸的动作需要足够的体力，男性能更好的完成这些动作，近年来有学者认为有盘腿、腾跳动作的舞蹈可看作是胡腾舞，但是这一辨别方法也不能看作唯一依据，所以综合研究来看，辨别区分胡旋舞与胡腾舞的依据要从三方面综合来分析，第一：圆毯，第二：舞者性别，第三：踢腿、腾跳的动作。

3.1.3 龟兹、敦煌石窟乐舞图之比较

龟兹石窟约开凿于 3 世纪末，受犍陀罗艺术影响，早期的龟兹石窟壁画中伎乐的形态和乐器的配置都呈现犍陀罗模式。四至五世纪是龟兹佛教艺术的发展期，飞天与乐器相组合的伎乐飞天在龟兹石窟中普遍出现，这种形象似为北印度与犍陀罗的雏形，于龟兹发展成型。到了公元 6 世纪，即隋唐时期，是龟兹佛教艺术的繁盛期，伎乐天在龟兹壁画中已呈现显赫地位。敦煌石窟始建于公元 366 年，敦煌壁画佛教艺术初创时期就有较多伎乐天出现，属西域风格，应是受龟兹壁画的直接影响，而后敦煌艺术所依循佛教观念不断演化伎乐形象，特别是大型的经变画，创造了佛国伎乐的最新高度。





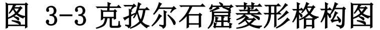


图 3-3 克孜尔石窟菱形格构图　　**图 3-4 莫高窟大型经变画**

（图 3-3 图片来源：新疆文物管理委员会《中国石窟：克孜尔石窟》）

（图 3-4 图片来源：摄于中国美术馆）

龟兹佛教的特点是小乘佛教占据主导地位，大乘佛教在龟兹仅有过短暂的发展，至隋唐时期，龟兹仍沿袭小乘佛教发展，伎乐天有了新的表现形式和形象，一是以“故事画”为题材的伎乐人物的大量涌现，二是“涅槃”题材中的伎乐形象也较为突出，三是“说法图”中的伎乐天精彩呈现。小乘佛教的观念导致龟兹艺术始终不能超越崇

拜一佛一菩萨的界限，故事画大都在小型分散的菱形格构图（图 3-3）的画面中，小乘说一切有部的“实有”观念和注重佛传因缘故事使乐伎造型具有写实性，并且故事性强，生动有情节，多姿多彩。虽然早期的敦煌壁画佛教艺术受龟兹影响，但龟兹壁画表现了明显的西域文化，而敦煌壁画以汉文化为核心。隋唐时期的敦煌壁画正从“天宫伎乐”转向“经变画”，唐代的“经变画”骤增，达到一部经一幅画的宏伟篇幅（图 3-4），“观无量寿经变”、“药师经变”等大型经变画中乐队与舞蹈相结合的大规模乐舞形式已经成为经变画中重要组成部分。敦煌壁画习程大乘佛教，画面风格大型集中，气势宏大，整体完整，意境深邃[14]。并且敦煌莫高窟中存在一类龟兹石窟中没有的舞伎，那便是人间世俗性舞伎，可分为三种，第一种为供养人舞伎，窟主标榜自己的功德，将自己及眷属写进窟中，称为供养人，求佛赐福，有时会出现一些乐舞场面。第二种为出行图舞伎，莫高窟中以张议潮及其夫人出行图、宋国夫人出行图（图 3-5）和曹议金夫妇出行图最为著名。第三种为故事画中的世俗舞蹈，表演场合在日常生活中，反映当时社会生活和民间生活习俗，如第 360 窟野宴图（图 3-6），莫高窟 445 窟嫁娶图[28]。



图 3-5 宋国夫人出行图



图 3-6 野宴图

（图 3-5、图 3-6 图片来源：史敦宇,欧阳琳,史苇湘,金洵缙《敦煌舞乐》）

龟兹壁画和敦煌壁画的菩萨造像生动活泼，佛与菩萨的姿式和手势都具有一定的艺术趣味，研究学者们根据不同的欣赏和研究角度认为一些菩萨造像是舞蹈动作的一瞬间，尤其是龟兹石窟中菩萨造像，很多被形容成舞蹈造像，郑汝中先生在《敦煌壁画乐舞研究》中指出“壁画的基调是庄严、肃穆，含有训诫和威慑的性质。……但从敦煌壁画的现实看，虽然超越了规定，还是着力渲染了音乐舞蹈的场面。但尽管如此，也决不是没有边际，还是有其严格界限的，应该认识到，佛和菩萨是不事乐舞的。而壁画中从事乐舞活动的，只限于供养菩萨或供养人。”笔者认同这一观点，在研究龟兹壁画和敦煌壁画中的乐舞服饰时，首先要确定造像身份是供养人还是菩萨，方可进

行分析。

3.1.4 胡旋舞、胡腾舞服饰形制分析

胡旋舞、胡腾舞乃西域最著名的舞蹈，风靡程度不可同日而语，上文也提到了多个刻有胡腾、胡旋舞者形象的文物，以及石窟中的壁画，似乎胡旋舞、胡腾舞的舞蹈服饰即可信手拈来，然而并非如此，首先要清楚，龟兹克孜尔石窟以及敦煌莫高窟的壁画大都以佛教故事为主体，天宫伎人的服饰带有较浓厚的佛教性质，还有多个裸体伎人，所以不能完全参考。其次，胡旋舞和胡腾舞的表演带有随机性，随时随地便可起舞，种类之多、难度之大不能一一分析，尤其是胡腾舞，常起舞于酒醉尽兴之时，所以起舞之人的服饰也就是日常生活中的服饰，这些起舞之人以西域胡人居多，所以在文物上胡腾舞图中舞蹈者大都穿着翻领胡服。胡旋舞、胡腾舞两者服饰是类似的，探讨终将围绕胡服展开，而胡服贴身窄紧，搭配长裤、革靴，活动便利，胡腾舞、胡旋舞动作急促潇洒自如，确是首选服饰，就连宫廷中的龟兹乐舞都是胡装打扮。

宫廷内的龟兹乐工有较详细的服饰制度，《旧唐书·音乐志》记载：“《龟兹乐》，工人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦袖，绯布袴。舞者四人，红抹额，绯袄，白袴帑，乌皮靴。”

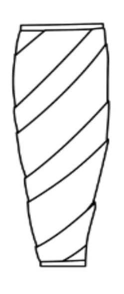
（1）**红抹额**:最早是古代北方少数民族避寒的饰物，亦称“帕首”， 是裹在头上的红巾（图 3-7），章怀太子墓壁画中能见到许多系着红抹额的士兵，也是当时习武人用的一种装束。



图 3-7 红抹额（图片来源：笔者自绘）

（2）**绯袄**:红色袍服，杜佑所编《通典》一书记载：胡旋舞舞者都穿“绯袄,锦绣绿缓浑裆裤,赤皮靴,白袴、双舞急转如风,俗谓之胡旋”。

（3）**白袴帑**:也称白袴奴，类似于“行縢”，只是不似行縢自足至膝缠绕，榆林窟第 29 窟西夏供佛童子图中有一少者，小腿缠绕着红白相间的行縢（图 3-8)，一圈一圈缠绕而上，袴帑无需缠绕绑缚，而是直接贯穿、紧缚于小腿，以麻布制成的便于腾跳之物，并不多见于唐朝服饰中，有幸的是新疆吉木萨尔县高昌回鹘佛寺配殿有一幅《王者出行图》，画中王者和武士小腿处有一束缚物（图 3-9)，当是袴帑，另外敦煌 130 窟盛唐壁画中的唐代骑士小腿上亦为袴奴。



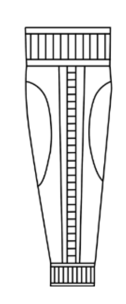


图 3-8 行滕 **图 3-9 白袴奴**

（图片来源：笔者自绘） **（图片来源：笔者自绘）**

（4）乌皮靴:男子鞋履，高度应当至脚踝，宫廷中关于衣履有严格的制度，五品以上才能着绯色，乌皮靴只能九品以上的官员、乐舞者、武士可以穿着，由此可见龟兹乐舞在宫中的地位。

宫廷龟兹乐发展到中期服饰制度才逐渐完善起来的，前期的乐舞服饰还没有统一的规定，民间的胡腾舞、胡旋舞服饰种类多样，胡服居多，主要款式为：尖顶胡帽、圆帽、交领袍、圆领袍、短袄、束腰带、裤、长靴。

（1）尖顶胡帽:是西域少数民族常见的一种顶呈尖状的巾帽（图 3-10），刘言史《王中垂宅夜观舞胡腾》中有这样的描述："织成蕃帽虚顶尖"，造型多尖顶，有时在尖顶处中空，所以称为尖顶胡帽，最晚形成于公元前四至三世纪的战国后期，至唐时尖顶胡帽依然广泛流传。唐苏思勖墓乐舞图壁画中有一位头戴白色尖顶胡帽跳胡腾舞的男子（图 3-11），这款尖顶胡帽质软，尖顶下塌，可能是软质材料制成，甘肃山丹县境内出土"胡腾舞铜人"（图 3-12）所戴尖顶胡帽有卷边，材质较硬，尖顶弯曲着前倾，可能是毛毡、裘皮一类的材料，河南省焦作市博物馆收藏有一组胡腾舞木佣（图 3-13），共五名男艺，一人头戴圆帽，另外四名均带有螺旋状尖顶胡帽，与青海省出土棺木上吐谷浑男子所戴白色螺旋尖顶高帽当属于同种，吐谷浑为西域少数民族之一，地处丝绸要道，说明这种螺旋状尖顶胡帽不受一民族一国家的限制，晚唐敦煌壁画出现了"胡着胡帽，汉着胡帽"胡人、汉人变一家的现象[29]。

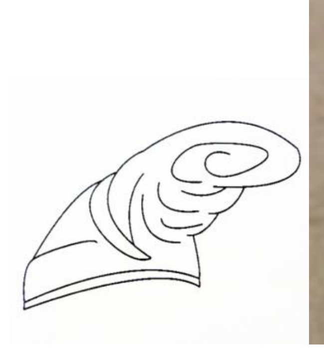


图 3-10



图 3-11



图 3-12



图 3-13

（图 3-10 图片来源：笔者自绘）（图 3-11 图片来源：笔者摄于陕西历史博物馆）

（图 3-12 图片来源：笔者摄于国家博物馆）

（图 3-13 图片来源：郭建设,郭颖《华戎兼采舞动四方焦作市博物馆藏胡腾舞蹈木佣初探》）

（2）圆帽：宁夏盐池唐墓石门所刻舞蹈男子（图 3-14）与河南省焦作市博物馆收藏的一组胡腾舞舞蹈木佣（图 3-15）皆是短发齐颈，头戴圆帽。帽形似半球覆于头顶，以绳带系于额下，与现今新疆维吾尔族瓜皮小帽有几分相像。





图 3-14 石门圆帽　　　　图 3-15 木佣圆帽

（图 3-14 图片来源：韩兰魁《敦煌乐舞研究文集》）

（图 3-15 图片来源：郭建设,郭颖《华戎兼采舞动四方焦作市博物馆藏胡腾舞蹈木佣初探》）

（3）交领袍：紧身服包括两种款式,一种左衽开襟（图 3-16）一种对襟（图 3-17、图 3-18）。左衽开襟、窄袖、紧身、腰束带是胡服的几个显著特点，安伽墓石榻正面屏风右侧为四个艺人正在演奏胡腾舞，中间的舞者正是身穿这种褐色紧身服。安伽墓石榻屏风中共有三名胡腾舞舞者，另外两名舞者身穿对襟、翻领、窄袖、紧身长服，也是胡服的一种常见款式。



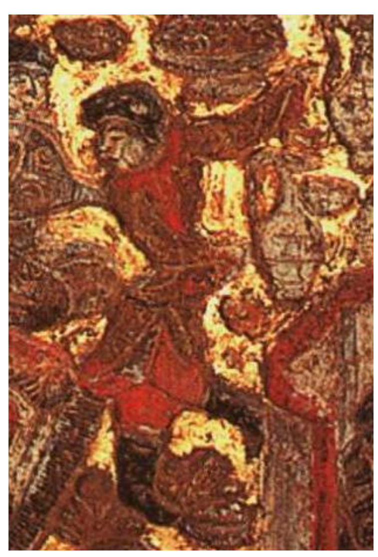




图 3-16 安伽墓石塌部分　　图 3-17 安伽墓石塌部分　　图 3-18 安伽墓石塌部分

（图 3-16、3-17、3-18 图片来源：笔者摄于陕西省历史博物馆）

（4）**圆领袍：**圆领长袍是唐代世俗装扮的常见服饰。唐昭陵出土玉铊带（图 3-19）就是雕刻的一名身穿圆领窄袖袍的胡腾舞男子，古代画师表现明暗关系的手法便是画皱褶，这名男子肚子上两个对称的螺旋应当是雕刻者想表现的大腹便便的姿态。宁夏盐池唐墓石门中右侧的胡旋舞男子（图 3-20）胸前也有对称的螺旋，雕刻者展现男子结实的肌肉，对于这名舞者服饰，学术界持两种观点，一是圆领窄袖袍，二是赤裸上身。

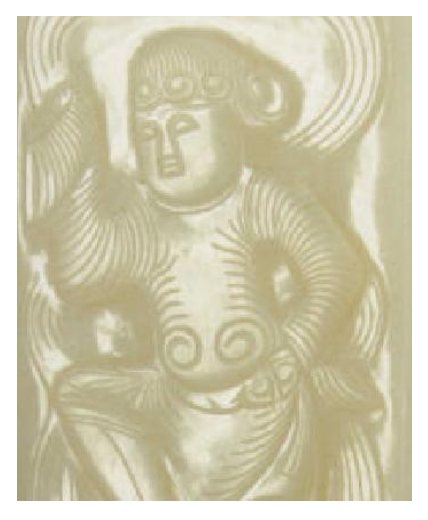


图 3-19 玉铊带



图 3-20 石门

（图 3-19 图片来源：古方《中国出土玉器全集》）

（图 3-20 图片来源：摄于北京市国家博物馆）

（5）**短袄：**马褂前身，长不过腰，两袖不过肘，对襟、紧身，山丹县境内出土的一只“胡腾舞铜人”（图 3-21）在窄袖袍外正是套了一件这样的对襟短袄。敦煌莫高窟 220 窟一对胡腾舞伎人（图 3-22）上身单穿一件圆领紧身短袄，款式较为独特。



图 3-21 胡腾舞铜人

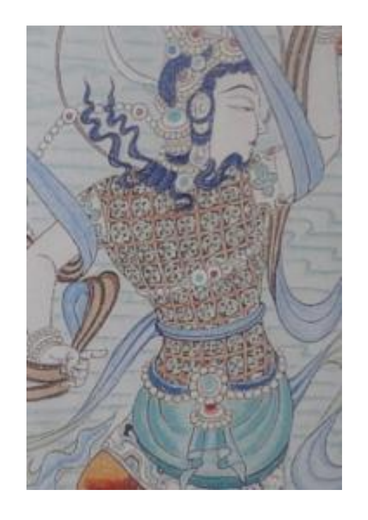


图 3-22 莫高窟 220 窟壁画

（图 3-21 图片来源：笔者摄于北京市国家博物馆）

（图 3-22 图片来源：史敦宇,欧阳琳,史苇湘,金洵绢《敦煌舞乐》）

（6）束腰带：腰系带是胡服的一个重要特点，几乎所有的龟兹舞伎均系腰带。带的种类繁多，龟兹石窟中的龟兹供养人系“金宝带”，从材料上分有丝带、革带、金缕带，从形制上分还有博带、钩带，吐鲁番博物馆藏阿斯塔那 206 号古墓出土（公元 617-907），长 9.8 厘米的缂丝带是我国目前出土最早的缂丝实物[29]。

（7）裤：胡人穿有裆裤，便于骑射，便于行走，同时也便于腾跃。几乎所有的龟兹乐舞伎人都着裤。裤有小口裤和大口裤。安伽墓中的三名胡腾舞男性两人浅色小口裤，一人红色小口裤。现藏宁夏回族自治区博物馆的一对石门中的胡旋舞男伎着紧腿小口裤（图 3-23）。唐时期乐舞男女也喜欢穿大口裤，《唐书·舆服制》载：“武舞郎……豹文大口裤，乌皮靴”，“文舞郎……大口裤，赤皮靴。”唐代文武舞郎皆尚着大口裤，龟兹画家尉迟乙僧所绘龟兹舞女也是身穿大口裤。（图 3-24）





图 3-23 小口裤　　图 3-24 大口裤　　图 3-25 长靴

（图 3-23 图片来源：韩兰魁《敦煌乐舞研究文集》）

（图 3-24 图片来源：采自 http://www.artx.cn/artx/huihua/24554.html）

（图 3-25 图片来源：古方《中国出土玉器全集》）

（1） **长靴**：高筒，长度至膝盖下方，质地较硬。焦作市博物馆收藏有一组胡腾舞木俑五人皆穿高筒平头靴。唐昭陵出土胡腾舞纹玉铊带（图 3-25），男伎人所穿高筒靴可明显看到两靴内侧的缝纫线迹。

尉迟乙僧乃于阗国人，贞观初年作为质子来到长安，其画以奇异著称，具备风迎八方的开放思维和融会贯通的艺术灵气，唐代《唐朝名画录》编撰者朱景玄谓其“凡画功德人物、花鸟，皆是外国之物像，非中华之威仪……尉迟画中华之物，仰亦未闻。由是评之，所攻各异，其画故居神品也。”现藏的龟兹舞女图（图 3-26）是后人临摹品，从两名乐舞伎人的服饰风格和表现手法来看确实是与唐风大相近庭。跳胡旋舞的女伎双手环抱，高举过头，裸露双臂，身披刺绣流苏云肩，内着刺绣花边流苏裙，腰系带，长巾系于腰带，在身后飞舞，脚踏绣花圆毯。跳胡腾舞女伎人抬腿挥袖，身挂瓔珞，上衣左衽开襟，衣长仅到臀部，腰系带，由于图像破损，下身短裙还是短裤已分不清，只是短裙或短裤内再套一大口裤，胡人很早就开始穿裤了，魏晋南北朝是着

裤最为盛行的时期，这一时期的特点是裤脚管特别肥大，称为“大口裤”，裤口宽大，为方便活动便在膝下位置用布捆扎，这便是“缚裤”，缚裤的出现是“袴褶服”的衍生，“袴褶服”是一种上衣下裤的服式，上衣对襟或左衽，短衣而广袖，下裤即缚裤，此款式唐时期仍然流行穿着，还以袴褶定为“朝见之服”，“袴褶服”袖口宽大，图中胡腾舞伎袖口窄小，袖身布满顺时针方向的褶，有可能是一些舞蹈动作让袖子都扼到了手臂上，所以才看似只手臂粗细。

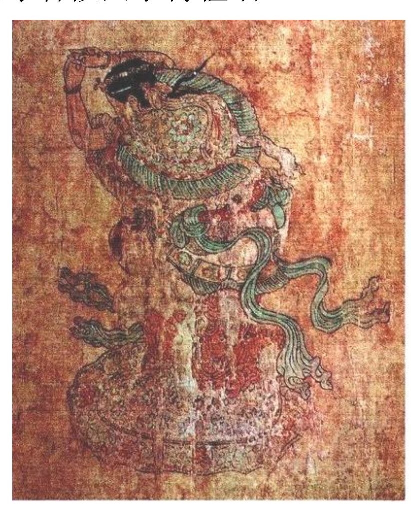



图 3-26 龟兹舞女图

（图片来源：采自 http://www.artx.cn/artx/huihua/24554.html）

笔者查阅了众多龟兹石窟与敦煌石窟壁画中的舞伎，（上文提到壁画中的造像需要核实身份方可确认是舞蹈艺人，本段中提到的舞伎均是经过众多学者研究肯定过确是舞蹈伎人）查阅发现龟兹和敦煌壁画中的舞伎服饰基本相同，头戴宝冠，发绺飘散，臂有钏，腕有镯，身饰璎珞，披丈余长巾，裸上身、穿长裙，赤足。而值得一提的是克孜尔 73 窟中的经变画乐舞图（图 3-27），现藏德国柏林亚洲艺术博物馆，壁画上一名舞伎头梳高髻，耳佩珰，腕有钏，身披锯齿状蓝黄双色云肩，披肩下端系有葫芦型的装饰物，腰系绿边红巾，下穿白裙，手持赭石色长巾，踏脚起舞，颇有胡腾舞的韵味。另一个独特的壁画舞伎服饰是敦煌莫高窟 220 窟北壁药师经变图中的胡腾舞者服饰。莫高窟 220 窟是敦煌初唐时期壁画的精品，壁画左右两边各有两名舞伎舞于小圆毯上（图 3-28、3-29），身穿独特舞服的是西侧抬腿踢跳胡腾舞的舞伎，二人服饰相同，舞者头戴花冠，上身穿圆领菱形块饰紧身短袄，袖长齐上臂，类似于现在的短袖，束腰，下穿花边石榴裙，外套绿色花边短裙。

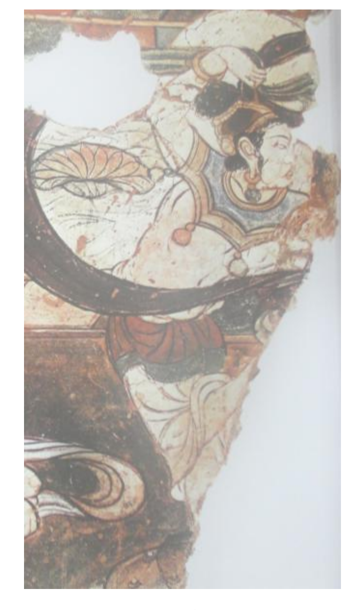


图 3-27 胡旋舞女伎（图片来源：《中国新疆壁画全集-克孜尔》）



图 3-28 胡腾舞



图 3-29 胡旋舞

（图 3-28、3-29 图片来源：史敦宇,欧阳琳,史苇湘,金洵缙《敦煌舞乐》）

3.2 柘枝舞的花容月貌

柘枝舞，出自西域石国（今乌兹别克塔什干一带），柘枝舞舞姿优美，刚柔相济。胡腾舞与胡旋舞在初唐极为盛行，而柘枝舞则后来居上，盛行于开元前后，为中晚唐时期最为流行的舞蹈，此舞在保留部分原舞的基础上逐渐汉化，演变为汉风雅韵的软舞“屈柘枝”。 大多数学者认为柘枝舞在唐代是由一名女童或女伎来表演，后发展为两名舞伎的“双柘枝”，到了宋朝发展成为一个舞队[11]。柘枝舞从唐朝到宋朝发生了较大的变化，不仅是舞风与人数的改变，魏丽娇在《唐诗柘枝舞与高丽莲花台舞蹈比较研究》一文中列出了四点不同，第一，形式上的变化，宋代柘枝舞增加了歌曲与对话。第二，舞蹈者从女童或女伎完全变为由女童担当。第三，服饰上的变化，唐代舞伎穿窄袖衫，腰带是金饰，宋代舞童穿五色阔身衫，佩银带。第四，唐代柘枝舞以鼓伴奏，宋代则吹奏乐器。

3.2.1 唐诗中的柘枝舞

不同于豪放的胡腾舞与胡旋舞，柘枝舞注重的是舞者腰部的婀娜姿态和眼部的妩媚神情，舞者风情万种，绕入心神，西域风情也有婉转妖媚的翩翩舞容。古人讲究风雅颂赋比兴，观舞、饮酒、作诗更是不可缺，潇洒快活的唐代诗人们便是这曼歌曼舞的最佳观众，他们留下了众多诗句供后人了解柘枝舞的舞姿舞容。

柘枝舞先鼓后舞，连击鼓三声，称为“招舞”，章孝标《柘枝》曰：“柘枝初出鼓声招,花钿罗衫耸细腰。”白居易《柘枝妓》曰:“平铺一合锦筵开,连击三声画鼓催。”舞蹈便在这鼓声中开始了，有单人舞与双人舞，先将一女童装入莲花形状的道具中，待舞蹈开始后再从道具中出来，缓缓呈现，此一妙招令在坐观众叹为观止，惊嘘不已。《乐苑》载：“用一女童，帽施金铃，抃转有声，其来也于莲花中藏，花折而后见。”

柘枝舞以手鼓为主，鼓点多变化，柘枝舞舞伎的节奏要与鼓的节奏变化相适应，卢肇有《湖南观双柘枝舞赋》曰：“乍折旋以赴节,复宛约而含情。突如其来,翼尔而进。每当节而必改,乍渗舒而复振。惊顾兮若严,进退兮若快。或迎兮如流,即避兮如吝。”又如刘禹锡《观柘枝舞》二首之一:“翘袖中繁鼓,倾眸溯华攘。燕秦有旧曲,淮南多冶词。欲见倾城处,君看赴节时。”柘枝妓须戴特制的绣帽，帽挂金铃，转动时帽子上的金铃也会跟着响动起来，发出“铃铃铃”清脆动听的声音来，白居易《柘枝妓》曰：“带垂细胯花腰重,帽转金铃雪面回。”张祜《观杭州柘枝》曰：“旁收拍拍金铃摆,却踏声声锦拗摧。”舞者纤体柔肢，妩媚动人，舞蹈动作十分丰富，灵活纤细的腰身恰到好处的协调了肢体的动作，窈窕的身姿加上婀娜的舞姿，真是羡煞旁人，引发诗人浓厚的兴趣，刘禹锡《观柘枝舞二首》之一曰：“垂带覆纤腰,安钿当妩眉。”之二亦曰：“体轻似无骨，观者皆耸神。”徐凝《宫中曲二首》其二曰：“身轻人宠尽恩私，腰细偏能舞拓枝。”唯美的舞姿必定配上精美的服饰，柘枝舞的服饰诗人们自有细致的观察，张祜《观杨瑗柘枝》曰：“紫罗衫宛蹲身处,红锦靴柔踏节时。”张枯《周员外席上观柘枝》曰：“画鼓拖环锦臂攘，小娥双换舞衣裳。金丝蹙雾红衫薄，银蔓垂花紫带长。”由此可知柘枝舞有专门的舞衣，总结下来可概括为：柔、轻、飘逸、精致、华丽，舞衫有红色、紫色，还有金丝绣花，非常精致。舞蹈将停，又一阵鼓声紧催而来，舞者舞毕谢客，全场气氛达到最高点。柘枝舞极富西域乐舞风情，虽是健舞，却也是轻歌曼舞式的柔情，给中原舞蹈带来一份别样的华彩异章。

3.2.2 柘枝舞舞蹈服饰形制分析

上文提到柘枝舞女子舞衣的特点是：柔、轻、飘逸、精致、华丽。本节将具体分析柘枝舞舞衣的款式形制。唐诗中描写的柘枝舞女子以描绘出柘枝舞服饰的大致风格：

（1） **头饰**：梳鸾凤发髻，戴特制的绣帽，帽上缀有珠子和铃铛。

（2）**舞衣**：身穿特制的舞衣，袖子很窄，舞衣颜色多彩丰富，下着红裙裾，脚穿红锦靴，踏于莲花之上。

（3）**腰带**：系腰带，腰带在身前飘得很长，并镶有金钿，腰带上的饰品呈现于舞者背部。

在诗人的描述中，舞者不仅衣着华丽，面妆也是仔细涂抹的，舞者涂脂抹粉，洁白为美，浓描眉，有的还在俩眉之间贴花钿，更是万分迷人。

唐兴福寺残碑现藏于西安博物馆，雕刻于唐开元九年，现仅存下半截，故称为“唐兴福寺残碑”，碑身有两名舞蹈形象。由于两名舞者与宁夏盐池唐墓石门舞伎舞蹈十分相似，所以沙武田教授认为残碑上的舞蹈与石门中的舞蹈均是胡旋舞[68]，但赵文润、

罗丰、海滨等学者认为唐兴福寺残碑上刻绘的是柘枝舞舞蹈形象[31]。两名舞者挥袖向望，姿势、服饰几乎一样。（图 3-30）



图 3-30 唐兴福寺残碑

（图片来源：韩兰魁《敦煌乐舞研究文集》）

（1）头衣：这一组柘枝舞伎人并没有佩戴特制的绣帽，而是佩戴有飘带的圆帽。此圆帽与前文所提圆帽是同种形制。

（2）上衣：圆领长袖胡服，袖子很窄，袍长齐膝，腰束带。

（3）裤：下着瘦腿小口裤。

两名舞者均脚踏一朵盛开的莲花，与唐诗中所说相符，舞者藏于待放的莲花中，音乐响起莲花盛开，舞者在莲花中翩翩起舞

冯晖生于唐末，卒于后周,主要活动时间在五代，冯晖墓中的乐舞形象反映了唐代柘枝独舞向宋代宫廷队舞发展的过程。墓道东西两壁共有二十八人，组成一个完整的乐队，东壁男性，西壁女性，各十四人。站在乐队最前面的“致辞者”两人手持竹杆，均是头戴硬脚幞头，身穿圆领缺胯衫，系腰带，双手持竹杆于胸前，不同之处在于东壁是一位留络腮胡的男性,西壁是体型丰腴,面带红润,着男装的女性(图 3-31)。唐代的“致辞者”多徒手，宋代的“致辞者”手持竹杆，既要致辞，又要用竹杆指挥乐队，这一形象在宋代称为“竹杆子”。“致辞者”身后是两名头戴花冠的舞伎（图 3-32、3-33），仅次于“致辞者”身后，说明了这两名舞伎在整支舞队中的地位。二伎一男一女，服饰相同。







图 3-31 致辞者　　　图 3-32 冯晖墓壁画局部　　图 3-33 冯晖墓壁画局部

（图 3-31 图片来源：采自 http://sn.ifeng.com/lvyoupindao/leyou/1002868_2.shtml）

（图 3-32、3-33 图片来源：刘浩东《冯晖墓出土砖雕乐人研究》）

（1）**头饰**（图 3-34）：头戴尖顶高帽，帽身缀有圆珠，帽檐有一圈装饰物，像是盛开的莲花的花瓣，冠帽两侧飘带下垂，落于胸前，唐诗中所说的绣帽应当就是这种帽子，舞蹈时帽子上的圆珠或铃铛就会发出声音。

（2）**上衣**：两名舞伎身着红色团花圆领长袖缺胯衫，缺胯衫表现为衣长不过膝，胯部以下两侧开衩，门襟有边饰，腰束黑带，舞者似乎还把下身的袍束到了腰带里。

（3）**下衣**：下着裤，足穿高靿靴，脚踏圆形花毡，颇有踏于莲花之感。

图 3-34 绣帽（图片来源：笔者自绘）

这一形象在整个乐队中仅此两例，应当就是舞队的“花心”，“花心”可能始于唐朝，盛行于宋朝宫廷宴乐，宋朝采莲舞、太清舞、柘枝舞均有“花心”，唐朝的花冠舞伎正是过渡到宋朝“花心”的雏形[33]。整支乐队中舞伎共有六人，另外四名舞伎为两男两女，并且女着男装，均是头戴软脚幞头，身穿圆领长袖袍服，腰系跨带，足穿黑色高靿靴。唐朝的舞伎为女性，宋朝的舞伎为女童，都不曾提及有男性。冯晖墓壁画反映了墓主人生前骄奢淫逸的生活，这是晚唐盛行的题材，壁画人物丰满圆润、衣宽体胖、衣着华丽，这是晚唐风格的延续。既有宋朝特点又有晚唐遗风，冯晖墓中的柘枝舞当是一个比较特殊的情况。

敦煌莫高窟 217 窟“观无量寿经变”中有名的柘枝舞可谓是敦煌柘枝舞中最美的一组（图 3-35）。两舞伎身披彩带，头戴高冠，臂钏腕镯，下着石榴裙，赤足，典型的敦煌隋唐时期乐舞装扮，史敦宇老师整理复原了这幅乐舞图，精心的描绘了乐舞伎

人所踏莲花，出淤泥而不染的莲花在这一幅乐舞图中满天飘浮，整个画面生动和谐，令人心旷神怡。



图 3-35 柘枝舞

（图片来源：史敦宇,欧阳琳,史苇湘,金洵瑨《敦煌乐舞》）

3.3 宫廷娱人类乐舞综述

随着社会的进步与发展，歌舞也逐渐表现出阶级性的特征，皇室贵族所宠爱的乐舞形成了专门的乐队，乐匠巧夺天工编制的乐曲，乐工统一的服饰精心演奏，还有舞者尽量使服饰夸张，大胆穿着，用尽心思衬以流苏、圆珠、铃铛等等装饰物，充分衬托惟妙的舞姿，而一旦得到权贵赞赏，舞者的装扮就必然成为当时服饰的流行趋势。本章节所列的三种舞蹈：胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞，虽然均并不出于龟兹国,但是在流传中原之前先流行于龟兹,经常由龟兹人表演，并且使用龟兹人民独有或钟爱的乐器演奏,使外来舞蹈具有龟兹舞蹈的风格特征。在《乐府杂录》中均有这三种舞蹈的记载，说明西域民族乐舞在大唐传播之广，并已享有一定的地位，理当划分为宫廷娱人类乐舞。

胡旋舞与胡腾舞像一对双胞胎一样，有时会很难做出区分，不仅是舞蹈风格和动作的类似，舞蹈服饰也没有各自的特点，从大都数出土文物来看，乐舞伎所穿是当时盛行的胡服，为什么胡旋舞与胡腾舞没有特制的服饰与夸张的服饰造型呢？笔者认为是因为它们激昂的舞蹈动作不适合太多的装饰物，装饰物都是为了衬托舞蹈，紧身、窄袖、下着裤的胡服更能完美演绎健舞之魂。一张不大的圆毯表现乐舞伎高超的技艺，一条长巾展现舞动的力度，观众只需坐下静静欣赏舞蹈伎人带来的民族盛宴。胡旋舞、胡腾舞服饰倾向于尖顶高帽、左衽或对襟紧身服、长裤和束腰带，即隋唐时期非常流

行的胡服。而存在争议的几例：宁夏回族自治区博物馆藏的一对胡旋舞伎石门（图3-36），石门上的两名胡旋舞伎均为男性，面目表情生动自然，周身雕刻卷云纹，恰



图 3-36 胡旋舞石门线稿

（图片来源：韩兰魁《敦煌乐舞研究文集》）

似舞技腾跃于云气之间，又似因旋转速度之快而溅起的地上的仙草，脚踏圆毯小巧精妙，整个画面结构精巧，刻画灵动，愉悦之情油然而生。部分学者认为右侧舞伎身穿圆领胡服，也有人认为右侧舞伎上身赤裸。西域画家尉迟乙僧的作品龟兹舞女图表现出不同的服饰风格，胡腾舞女子穿着似为袴褶服，这一结论主要是从女子长裤的小腿处有系扎的痕迹推断出来的，史书中记载，小腿处系扎的裤子称缚裤，由于裤腿肥大，便于小腿处扎带便于行走，与缚裤搭配的是一件广袖交领上衣，这种上衣下裤的形制称为袴褶服，符合龟兹舞女图中的胡腾舞女子装扮。

柘枝舞没有像胡旋舞和胡腾舞一样被禁断，安史之乱后，柘枝舞依然活跃在舞台上，从相关资料看，柘枝舞似乎一直在发展，从女子到女童，从独舞到对舞，时有莲花时无莲花，并且一直在增加角色，宋朝增加了“竹杆子”和“花心”经典的舞蹈形象。柘枝舞的研究还处于起步阶段，表演对象、有无莲花、服饰的地域性特征等等问题依旧有待探讨，笔者希望终有一天能还这古老神秘的柘枝舞一个原始的风貌。

4 宗教祭祀类乐舞服饰解析

4.1 神秘的苏幕遮

早期的舞蹈起源于敬神行为，远古社会的人们认为万物皆有灵性，因而向天地、草木、山川表示敬畏，形成原始信仰，人们相信，宗教祭祀活动能保证天地的正常运行、食物的丰收、种族的存亡，祭祀活动习以成俗，便诞生了巫师和节日。宗教祭祀类舞蹈的特殊意义，舞服便携带有特定意义，同时又是装饰的最华丽、最隆重的服饰。

苏幕遮，又名“泼寒胡戏”，是百姓祈求来年六畜兴旺、风调雨顺的群众性活动，初唐时期非常盛行，但因为参与者需裸体而在开元年间被禁断。中原地区禁止了苏幕遮的舞蹈，但是其音乐被保留了下来，唐教坊中有苏幕遮的曲目，并且西域地区保留了舞蹈和曲目，唐五代以后苏幕遮逐渐演变为词牌名和曲牌名。日本流传的《苏莫者》舞者头戴面具，面具模样怪异，长发浓须，似猿猴，其造型源于传说:“圣德太子奏《苏莫者》曲，山神企图侵犯。太子后顾念诵咒语，山神为之退避。”所以其面具为山神形象，与西域的苏幕遮面具有很大差别，故事起源、舞蹈内容、面具形制也是毫无关联。舞者头带面具是苏幕遮舞蹈的最显著特点，可惜鲜有资料证明，探讨神秘的苏幕遮，先从苏幕遮舞蹈的起源开始。

苏幕遮起源于何地？史料中记载苏幕遮来源于康国和龟兹，但近代部分学者研究认为其源自古代波斯[41]，部分学者认为是古波斯摩尼教的歌舞戏[43]，也有学者认为苏幕遮是古巴比伦神谱里的植物和谷物之神“塔穆兹”,“塔穆兹”与灌溉用水之神“恩基”是父子关系，象征了水对于农作物生长和农业丰收的意义。还有学者认为苏幕遮是印度婆罗门教祭祀中的歌舞，又称为苏摩祭[45]。波斯萨珊王朝民间节日流传了一则故事，波斯人供奉不死之神,人们互以水相洒。这是因为当时缺水乏雨,国王特令开凿运川,泼水即纪念其事之乐[41],与苏幕遮泼水沾洒行人的行为相吻合。由此可见，苏幕遮的具体来源还莫衷一是，龚方震、晏可佳在《袄教史》中表示“苏摩遮是粟特语 smwtry 的音译…其义为‘大量的水，水神’，泼寒胡戏满地尽是水流，故为之歌‘苏摩遮’。”粟特人是丝绸之路上最活跃的商人，游走唐朝、西域、中亚各地，苏幕遮有可能正是粟特商人传入西域，并且在传播的过程中去掉了祭祀的环节，保留了舞者头戴面具和泼水的特点，所以苏幕遮的传播路径是源自波斯，经中亚、康国、龟兹等地传入中原

的说法是可信的，也符合史书上的记载，苏幕遮流传到康国、龟兹逐渐演变为群众性歌舞戏，其内容也发生了改变，王嵘将其内容归纳为两点：“一是乞寒求水，多降瑞雪，冻灭害虫，来年水量充沛，以利农牧业丰收。二是攘灾避邪，驱赶魔鬼罗刹。”[27]

4.2 苏幕遮舞蹈服饰

4.2.1 苏幕遮面具

关于苏幕遮中面具的由来，唐代般若《大乘理趣六波罗蜜多经》卷一曰：“又如苏莫遮帽，覆人面首，令诸有情儿即戏弄，老苏莫遮亦复如是。”宋代王明清的笔记《挥麈录》中记载高昌国：“妇人戴油帽，谓之‘苏莫遮’。”毛先舒《填词名解》中记载：“苏幕遮，西域妇人帽也。”从以上文献记载来看，苏幕遮传至西域后，由本身的与乞寒求雨有关的意思变为一种妇人可遮面的帽子，虽然听起来滑稽，但这也是有迹可寻的。俞平伯认为苏幕遮是波斯语译音，原意为披在肩上的头巾，亦可“遮人面首”，此类道具都可称为“面具”，即“覆人面首”之道具。穆宏燕认为“泼寒胡戏”之名“苏幕遮”的原始词义为面具，是波斯语音译，根据波斯语考证，苏幕遮是“面具泼水舞戏”。释慧琳《一切经音义》中云：“ 苏莫遮，西戎胡语也，…或作兽面，或像鬼神，假作种种面具形状。”唐人段成式在《酉阳杂俎》中道：“…并服狗头猴面，男女无昼夜歌舞。”可见，苏幕遮与面具是紧紧联系的，或其本意为面具，或代指一类面具。在祭祀驱邪活动中，面具往往是不可少的，舞者头戴独特的兽面、鬼神形象的面具进行表演，使“苏幕遮”祭祀活动在西域传播开来。

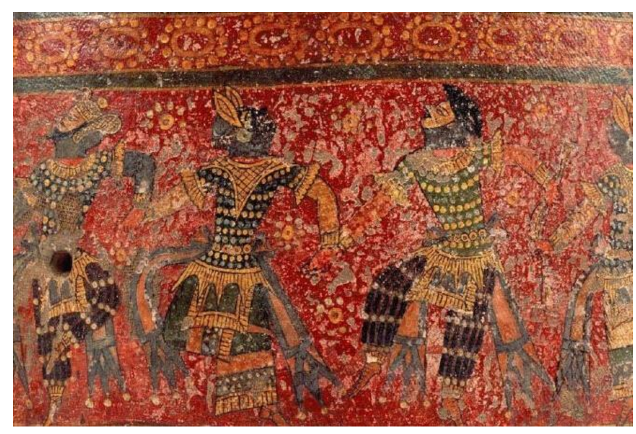


图 4-1 苏幕遮舍利盒局部 **图 4-2 苏幕遮舍利盒局部**

（图 4-1、4-2 图片来源：采自 http://blog.sina.com.cn/s/blog_54413dc201018ndj.html）

谈到苏幕遮，不得不提及的是日本大谷光瑞探险队在新疆昭怙厘佛寺盗取的一件舍利盒，盒身描绘了一组人物，经考证，这正是苏幕遮的舞蹈场面（图 4-1、4-2）。霍旭初先生认为：“乐舞图以手持舞旄的女舞者和身后斜插舞旄的男舞者为先导，向

后依次是：六个手牵手相连的舞蹈者，随之是一位舞棍的独舞者，紧接着是一组乐工，最后又是一持棍的独舞者，并有三位儿童围绕其身，整个画面由 21 人组成。”[14]在这 21 人中，手持舞旄的两名舞者均盛装打扮，但是并无面具，中间有 7 名头戴面具的舞者，接下来是八位手持乐器的乐工，包括两名抬大鼓的小孩，乐工不带面具，最后是一位头戴面具的舞者和三位围观的小孩，小孩也可看作为观众，观众不带面具，由此可知，领队、乐工、观众都是不带面具的，苏幕遮舞蹈中带面具的只有舞者。在昭怙厘佛寺舍利盒身上的这组乐舞图中，共有八名头戴面具的舞者，所有舞者均作抬头看天的姿势，只露出半边面具，现将这八张面具做逐一分析。

第一名舞者头戴的是年轻的武士面具（图 4-3），鼻梁高挺轮廓清晰，脸颊似乎还有些红晕，头上的头巾包裹住了头发，下垂至手臂。

第二名舞者头戴将军面具（图 4-4），其面目表情显然比武士的表情更老练深沉，长髯覆盖了两颊，是典型的倒三角胡，将军面具的头盔与克孜尔石窟壁画中的士兵头盔极为相像，是波斯式尖顶盔帽，只是两边的帽耳更加夸张。

第三名、第五名、第七名舞者面具均为鬼脸兽耳（图 4-5），相同的大耳特别醒目，是两头尖的船形，不同之处在于，第五张面具是一个鹰钩鼻（图 4-6），眼部有装饰，第七张面具是猴面，面部较狰狞，似乎还露出了锋利的牙齿。

第四名舞者戴普通的人面。

第六名舞者戴老者面具，深目鹰钩鼻，八字胡。

最后一名舞技的面具比较独特，嘴骨明显较长，嘴巴张开露出舌头，头上有卷曲的毛发，由于图像年代久远，无法辨别清楚，不过看其形制，有可能是段成式《酉阳杂俎》中“并服狗头猴面”的狗头。



图 4-3 武士面具



图 4-4 将军面具

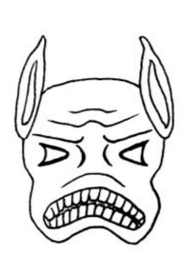


图 4-5 兽脸面具



图 4-6 兽脸面具

（图 4-3、4-4、4-5、4-6 图片来源：笔者自绘）

综上所述，舍利盒身上的八张面具分别有人面四张，兽面四张，人面有武士、将军、青年与老者，兽面有鹰、猴、狗。

苏幕遮舞蹈中出现哪些面具皆是合理的呢？这点虽然没有明确的文字记载，不过我们可以推测，既然段成式《酉阳杂俎》中有“狗头猴面”的说法，并且舍利盒上也

确有狗面和猴面的形象，那么狗面、猴面是必不可少的。程璐瑶的论文《苏幕遮》提到传至日本的“苏幕遮”表演者的帽子上有鹰图案的刺绣，这种鹰崇拜在萨满教中有很重要的地位，鹰的图腾在祭祀活动中经常会用到，“苏幕遮”有驱逐恶鬼的性质，所以鹰的面具也是极有可能用到的。在不同的场合，舞蹈会有不同的情节调节，为迎合统治者的需求会适时的增加些将军、武士的形象。“苏幕遮”是一种歌舞戏，歌舞戏就要有情节和角色的划分，可推断其在表演时会根据场合的不同，在情节上做一定的调整，所以表演者的面具也是随情节的变化而变化的。不过不管情节怎样变化都变不了驱邪、祈雨的主题，狗面、猴面、鹰面这样最基本的面具形象是不可少的。

4.2.2 苏幕遮各角色服饰形制分析

苏幕遮的探索充满艰辛，一方面是文字资料中可以感受到苏幕遮舞蹈场面的威武雄壮，却难以揭示活动的具体编排，另一方面是稀缺图像资料，舍利盒已成为研究苏幕遮舞蹈服饰的重要资料。除上文所述大谷光瑞探险队窃取发现的舍利盒，1907 年法国人伯希和在西昭怙厘佛寺里挖掘出了六具舍利盒，但并不如日本人窃取的舍利盒精美，其中一具舍利盒盒身绘有乐舞形象，画面模糊，破损严重，仅能见两名头戴竖耳尖嘴面具的乐工形象和一名残缺的满身联珠纹图案的舞者形象。由此可知，在舍利盒上绘乐舞图是龟兹很普遍的现象。

宗教祭祀类乐舞服饰是同时期服饰中最华丽、最具有装饰性的，大谷光瑞探险队窃走的舍利盒是苏幕遮非常罕见的也是十分重要的图像反映，本节将对舍利盒上各角色人物的服饰做一一分析。



图 4-7 持舞旌者

（图片来源：笔者摄于新疆维吾尔自治区博物馆）

（1）持舞旌者（图 4-7）：一男一女持舞旌面对而立，女子双手握舞旌，男子右手叉腰，左手持杖，分脚而立。两人均是短发，头戴冠，上身内穿贴身紧袖服，外穿圆领花边联珠纹短袖紧身短袄，底襟呈尖角锯齿状，腰系金宝带，下着弊膝，但是先秦时期的弊膝不直接系到腰上，而是栓在大带上用于遮羞，秦时曾废除弊膝，但弊膝仍然存在于后世的祭服中，舍利盒是唐时期的产物，龟兹地处偏远西域，弊膝这一服饰形制是完全有可能存在于龟兹祭祀舞蹈服饰中的。女子下穿宽口裤，男子下穿收口窄裤，两人腰间均系扎长带，两条长带尾部开衩呈倒“山”字形，霍旭初先生在《龟兹艺术研究》“龟兹舍利盒乐舞图”一章中称之为“下甲”。

（2）舞者：这副苏幕遮乐舞图中有舞者 8 名，可将其服饰类型分为三类，第一类与持舞旌者服饰相同（图 4-8）。第二类服饰是本章的重点研究对象（图 4-9），除上衣形制存在争议外，其他服饰形制与持舞旌者相同。舞者上衣胸前的锥子型尖角结构可理解为两种情况，第一种情况是霍旭初先生提到的“上身内穿贴身紧袖服，外穿圆领花边短袖紧腰外套，底襟为弧型”[14]（图 4-10），即上身套了两件，一件长袖一件半袖，这是较为直接也是可能性最大的一种情况。第二种情况是内穿贴身紧袖袍，外穿圆领花边紧腰外套，最后是一件套头的尖角云肩（图 4-11），其实女性舞者身披云肩很正常，三名穿这种式样的舞伎，下身都是穿的宽腿裤，在龟兹石窟壁画中，龟兹女性穿宽腿裤，男子穿小口裤，所以穿这一款式的舞者是女性。第三类舞者身穿左衽交领服（图 4-12），老者形象的舞者衣身宽大，半袖，腰系金宝带，下着弊膝，收脚裤，持棍舞者和最后一名狗头舞者服饰基本相同，身穿左衽交领紧身联珠纹舞服，腰系金宝带，下着收脚裤。8 名舞者均系金宝带和尾部开衩的下甲。


图 4-8 苏幕遮舞者之一


图 4-9 苏幕遮舞者之二


图 4-12 苏幕遮舞者之三

（图 4-8、4-9、4-12 图片来源：笔者摄于新疆维吾尔自治区博物馆）

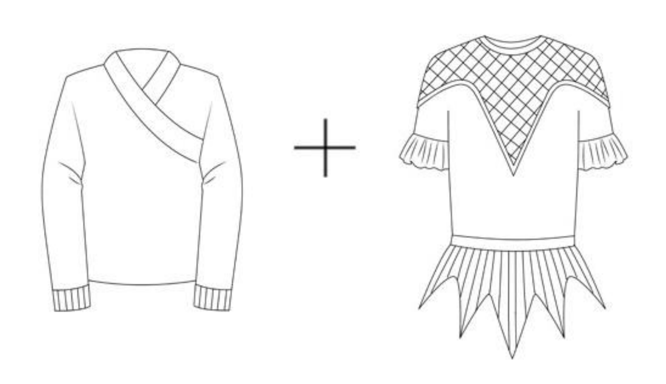


图 4-10 内穿贴身紧袖服，外穿圆领花边外套

（图片来源：笔者自绘）

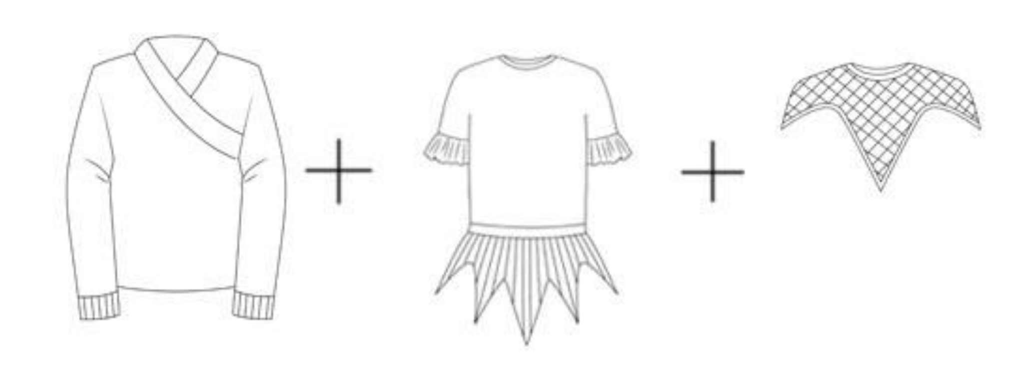


图 4-11 内穿贴身紧袖袍，外穿圆领花边外套，最后套尖角云肩

（图片来源：笔者自绘）

（3）**乐工**（图 4-13）：6 名乐工（除两名抬鼓的儿童）完全是龟兹世俗男子形象，短发，身穿紧身翻领对襟花边长袍，腰系金宝带，下穿长裤，足登高筒皮靴，腰中悬挂短剑。



图 4-13 苏幕遮乐工



图 4-14 苏幕遮观众

（图 4-13、4-14 图片来源：笔者摄于新疆维吾尔自治区博物馆）

（4）**观众**（图 4-14）：三名短发儿童的观众形象和抬鼓的两名儿童形象完全相同。身穿圆领长袖两色袍，长度齐膝，贯头式，袍侧缺胯，下身露出双腿，由此推测苏幕遮是在夏天举行，与《酉阳杂俎》“八月十五日行像及透索为戏”描述一致。

两名持舞旄者、8 位舞伎和 6 名乐工均腰系“金宝带”，“金宝带”一词源于《旧唐书·西域传》，是龟兹人民特有的革带，笔者曾发表过《龟兹国“金宝带”浅析》一文对“金宝带”做过研究，克孜尔 69 窟、224 窟、17 窟、8 窟、199 窟中的龟兹供养人身上均有“金宝带”的形象，与舍利盒乐舞图中的“金宝带”形制一致，“金宝带”是由一圈大小相同的圆形金属或珠宝相切而连，呈联珠状[34]，与蹀躞带有较大区别。首先，一条完整的蹀躞带，主要由带扣、带箍、带鞓、带銙、铊尾、下垂小带及一些佩挂的小饰件构成，系带时须先在鞓上装銙，銙附古眼，蹀躞穿系在古眼内。“金宝带”没有出土实物，所以不能具体判断其组成部件，从壁画中来判断，“金宝带”为一根鞓，一对带扣，若干带銙，圆形物应该就是带銙，带銙与带銙紧紧相连。第二点，其材质上，按照带身材质的不同，蹀躞带可分为金属带、革带、丝麻带。金属带属于殡葬服饰，为明器。革带和丝麻带更多的用于实际生活当中。按照带上装饰带銙材质的不同，蹀躞带又可分为多种带饰，比“金宝带”的种类更多。第三点是垂挂的杂物，蹀躞带垂挂七样，故称“蹀躞七事”，而“金宝带”一般只垂挂短剑、扎巾等物。

4.3 宗教祭祀类乐舞服饰综述

曾经有人提出疑问：舍利盒上的人物既没有赤裸身体，又没有以水洒行人，为什么就认为是苏幕遮舞蹈呢？对此，霍旭初先生这样认为：苏幕遮有几个特点，一是舞者头戴面具，二是舞蹈场面威武雄壮，三是舞蹈中含有泼水和套勾行人的部分。舍利盒乐舞图含有前两个特点，其内容都与慧琳所记相似，因此可以认为是西域乐舞苏幕遮的一部分。此舍利盒是公元 7 世纪的产物，处于隋末唐初，中原还没有禁断苏幕遮舞蹈，也就是说，这副苏幕遮乐舞图是繁荣时期的代表作，其服饰是苏幕遮成熟时期的作品。

前文已述，头戴面具的八名舞者身穿三种式样的服饰，第二种胸前有尖角的服饰存在两种情况。第一种外套一件圆领短袖服，胸前尖角、袖口花边、底襟弧型都是这件衣服的一部分，这是最大的可能。第二种外套云肩的穿法存在疑点，舞者虽为女性，但是云肩以刺绣为主，带有装饰美感，另外，云肩多为圆角，少有如此尖角。细看苏幕遮乐舞图，舞伎身上的尖角装饰不止一处，乐舞伎服饰整体就是一副独特的异域装扮。龟兹人民偏爱带尖角的装饰，如腰间鱼鳍状的尖角装饰和喇叭状的袖口在克孜尔石窟中就有实例（图 4-15、4-16）。中原乐舞也有对尖角服饰独特的宠爱，河南洛阳

出土的彩陶舞女（图 4-17）西域风情十足，不仅袖子是喇叭袖，裙摆下面露出的左右对称的装饰物，更是将尖角运用的淋淋尽致，简单的尖角体现了相互呼应的视觉审美和独特的审美感受，这就是龟兹乐舞服饰的独特魅力。



图 4-15 龟兹克孜尔石窟

（图片来源：笔者自绘）



图 4-16 龟兹克孜尔石窟

（图片来源：笔者自绘）



图 4-17 穿舞衣的女子

（图片来源：华梅《中国服装史》）

5 社会生活类乐舞服饰解析

5.1 社会生活类乐舞概述

龟兹乐舞多种多样，“管弦伎乐，特善诸国”是玄奘法师对龟兹人民较高的评价，龟兹乐舞除了娱乐表演性质的胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞，宗教祭祀性质的苏幕遮，还有人民日常生活娱乐的持具舞和模拟舞。如果说宫廷娱人类歌舞和宗教祭祀性歌舞需要舞者有一定的特殊技能或是需要在乐舞编排上有情节有内容，那么社会生活类乐舞是人人自娱自乐，无固定程序，具有强烈群众性的歌舞,集歌舞、游戏、杂技、表演于一体，参与者既是表演者，表演者既是观众，闻歌起舞，互动传情，是名副其实的“人民艺术”[69]。社会生活类乐舞完全是即兴表演，不受场地、时间的限制，可以在庭院、沙丘看着星星围着篝火起舞，也可在果园、葡萄架下避日乘凉时翩然起舞裙袂飞扬，少则几人、十几人弹琴对唱，多则几十人、上百人欢闹嬉戏，男女老少均可参加，自由活泼，气氛热闹欢快。

5.2 带有杂技性质的持具舞

5.2.1 多样性的持具舞

龟兹乐舞的持具舞又分为六种：飘带舞、花巾舞、绳舞、碗舞、盘舞、鼓舞[39]。部分舞蹈技巧高，具有一定的杂技色彩，古西域原本是盛行杂技的地方，如胡旋舞者要在一张不大的圆毯上急速旋转，杂技和乐舞往往结合在一起，密不可分。现在的新疆舞蹈中也有表演性舞蹈持具舞，新疆持具舞分为头顶道具和手持道具，头顶道具难度更高，顶碗舞将碗置于头顶，一边旋转一边顶碗，并且是女子多人舞蹈，动作要整齐规范。新疆民间歌舞活动“麦西热甫”中盘舞是重头节目，舞者头顶装有茶壶、茶碗的大托盘做转、翻等动作，始终保持托盘上的茶具不掉，带有很强的杂技性。

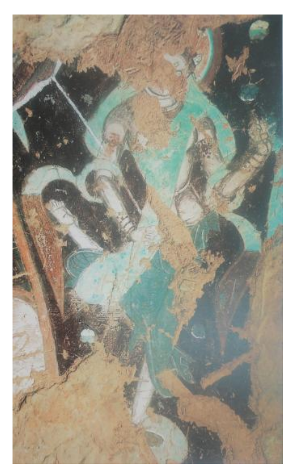


图 5-1（图片来源：中国壁画全集编辑委员会《中国新疆壁画全集-克孜尔》）

龟兹石窟小型分散的菱形格构图的画面中分布着数十尊手持道具的舞蹈造像，但是正如“龟兹、敦煌石窟乐舞图之比较”一节中所述，并非举手翘脚，身体呈“S”形的供养造像就是舞蹈伎人，如森木塞姆第 14 窟的一位供养天人（图 5-1），腰细腿长，婀娜多姿，身披红绿色披帛飘扬，颇有乐舞之感，但这幅图所绘是佛涅槃后，赶来哀悼供养的天人，由于悲壮而使身体扭

曲成如此造型。所以本章所述艺人均是事实求证过的乐舞伎人。

（1）**飘带舞**：在克孜尔 135 窟有一名女艺人,双手抓住飘带,用力向上抛起,飘带在她头顶形成一道完美的弧形,另一名女艺人斜手伸于胸前,右手抓起飘带向上甩起,形成一道漂亮的圆弧形。这就是龟兹壁画中的飘带舞。克孜尔千佛洞 101 窟有一名头戴花冠，赤裸上身，飘带缠于手臂的舞伎，只见她向右顶胯，摆出“S”的造型，左手托掌上举，右手在胸侧摆出独特的手势，整体造型优美灵动，富有神韵，被称为“舞神”。

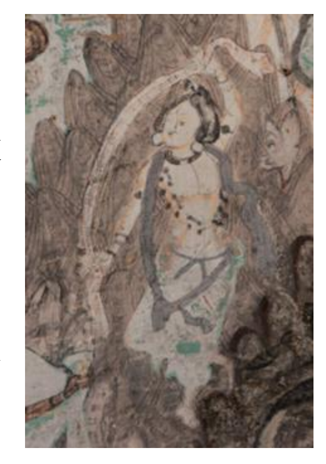


图 5-2 花巾舞伎人（图片来源：《中国新疆壁画全集-克孜尔》）

（2）**花巾舞**（图 5-2）：花巾比飘带略短，可双手握住两边，属于跳跃性舞蹈。克孜尔 79 窟、83 窟均有上身赤裸的舞伎在表演花巾舞，她们手握花巾两头，一手高举一手下放，熟练的舞弄花巾，使花巾完美的展开，并且单腿弯曲做跳跃状，又一次体现了西域舞蹈的健舞之魂、奔放之情。



图 5-3 绳舞

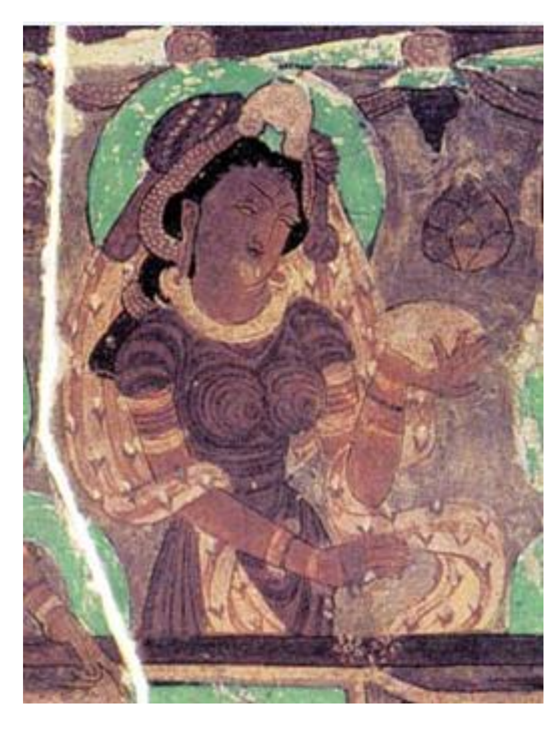


图 5-4 碗舞

（图 5-3、5-4 图片来源：中国壁画全集编辑委员会《中国新疆壁画全集-克孜尔》）

（3）**绳舞**（图 5-3）：克孜尔 38 窟、76 窟均有绳舞造像，有的双手套于花绳中，有的双手持花绳两端,悠然自得,神情妩媚。由于绳舞道具简单,易造成热烈气氛,所以很受欢迎，多出现于人数较多的伎乐天场景中。

（4）**碗舞**（图 5-4）：唐代诗人张祜曾有一首《悖拏儿舞》：“春风南风百花时，

道唱梁州急遍吹,揭手便拈金碗舞,上皇惊笑悖拏儿。”“揭”是高举的意思,“拈”是用手指夹着,诗中描写的是一个双手各夹一个碗反手举的特写动作,正是碗舞的一瞬间。克孜尔 212 窟、76 窟、135 窟的单手托碗女性,双手纤长,似虚捏碗沿,动作优美而灵巧。

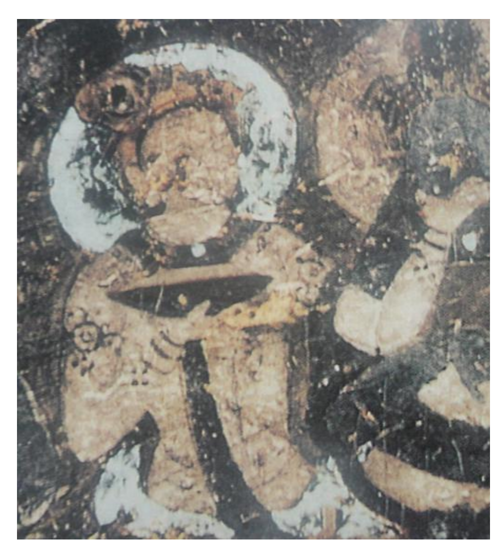




图 5-5 盘舞 **图 5-6 鼓舞**

(5-5 图片来源:中国壁画全集编辑委员会《中国新疆壁画全集-克孜尔》)

(图 5-6 图片来源:史敦宇,欧阳琳,史苇湘,金洵绺《敦煌舞乐》)

(5)**盘舞**(图 5-5):乐舞伎人一手托花盘,一手散花,做出很多绝妙的动作,细腻而优美。克孜尔第 100 窟和森木塞姆第 26 窟中有多名散花伎乐,只见她们与身边的舞伎互相呼应,有的深情弹奏乐器,有的双手拍节做出抃的手势,有的扭动身躯以应舞伴,散花舞伎则单手托盘,动态优美,信手散花,渲染气氛。

(6)**鼓舞**(图 5-6):敦煌莫高窟第 172 窟和 156 窟壁画中各有一组著名的“击鼓、反弹双人舞”,击鼓者腰间背挎鸡娄鼓,反弹者在背上反弹琵琶,边击边跳,动作幅度大,难度高。另有克孜尔 224 窟击打腰鼓的艺人,舞者身上的腰鼓与今天朝鲜族的长鼓非常相似,赵克军认为:“龟兹乐舞在唐代时曾传入朝鲜,所以朝鲜舞蹈中保存有龟兹舞蹈的某些道具也是很容易理解的。”[19]

这些手持道具的乐舞造像千姿百态,优美动人,他们借物抒情,以物达意,充分展现龟兹乐舞抃手、弄目、撼头的独特艺术。

5.2.2 龟兹壁画中持具舞的宗教性

龟兹壁画在接受外来佛教艺术的同时,也接受了外来艺术中独具特色的造型因素。如全裸或半裸的伎乐造像,来自古印度舞蹈造型及富有宗教寓意的手势等,这些都是构成龟兹石窟宗教造型艺术的主要因素。克孜尔石窟中众多的持具舞、模拟舞伎人以裸体形象出现,霍旭初先生认为:“佛教诞生地——印度地处热带,普通百姓衣着

很少,特别是在古代,人们上身基本裸露。这种源于自然环境和条件的生活现象,自然要反映到包括佛教在内的各种宗教艺术形态里。因此,佛教艺术里的菩萨、天人、护法以及各类佛教故事中的人物如国王、大臣、侍从、商人、平民等大多是半裸的形象,有的男性儿童就完全裸露。随佛教的传播,印度生活中的各类形象,也就自然影响各地的佛教艺术造像。”[12]佛教艺术完全融入克孜尔石窟中，音乐舞蹈艺术是福报善举之事，当时的画师、工匠都会心怀着一颗虔诚的心，通过奉献其全部技艺达到佛教信仰。

由于龟兹石窟信仰“小乘佛教”，所以龟兹艺术始终不能超越崇拜一佛一菩萨的界限。一伎一乐均是表现佛教信仰在画匠心中的崇高地位，“故事画”、“涅槃图”、“说法图”、“天宫伎乐图”中大量出现道具舞，从宗教信仰的角度看有两方面的含义：一是替佛摄取众生之意，二是歌功颂德之意，花绳舞又有预示愿将自身委系于佛之象征。[19]花盘舞是持具舞中现身次数最多的，大都出现在天宫伎乐和飞天伎乐中，佛典记载中显示，举行供佛活动时，需用盘盛满黄、白、赤色天雨之花，向佛和世人散花，象征倾扬和礼赞佛陀。玄奘法师初出到龟兹时，曾被授以散花，法师受已，复至佛前散花礼佛。[35]

5.2.3 持具舞的服饰形制分析

上文所说龟兹、敦煌壁画中的舞伎服饰大都为：头戴宝冠，发绺飘散，身饰璎珞，披丈余长巾，裸上身、抱腰式长裤或长裙，赤足。持具舞服饰在壁画中的表现也不例外，她们穿着的款式不多，但是色彩搭配十分丰富，并有宝石璎珞点缀，使壁画中舞伎显得高贵而美丽。除了裸体和半裸艺人，笔者在克孜尔 76 窟、212 窟中寻找到几例舞伎，服饰具有很强的艺术特色，76 窟的碗舞女艺人着装是这类服饰的代表。

（1）**头饰**（图 5-7、5-8)：只见她用花色发套将黝黑浓密的头发箍成两个发包，并用细珠、珍珠一类的装饰品箍住整个发包，剩下的长发垂于脑后，用璎珞或花绳一节一节的捆扎，再将长巾置于头顶，从发包上垂下来，缠绕在手臂上，整个头饰看上去是那么的端庄大气，极具贵族女性特点，如此复杂而巧妙富贵的发饰必定不是龟兹画工凭空想象的，它是龟兹女子的特殊装扮。

（2）**服饰**：持具舞女装的特点是圆领紧身，袖长只到上臂，短袖上衣配长裙，尤其突出女性的胸部，从当时的角度看，这些龟兹女装是非常时尚的。76 窟的伎人（图 5-9）是满身条纹的长裙，螺旋纹表现丰满的胸部，平行的线条表现纤细的腰身，着装十分性感。76 窟另一名女伎的服饰也相当时尚（图 5-10)，她的肩部是一块黑色的菱形网状面料，胸部丰满而腰身又特别纤细，她将发包上垂下的长巾包裹住腰身，一个大结系于腰间，异域风情十足。




图 5-7 龟兹石窟舞伎发饰　　图 5-8 龟兹石窟舞伎发饰




图 5-9 龟兹石窟舞伎服饰　　图 5-10 龟兹石窟舞伎服饰

（图 5-7、5-9 图片来源：中国壁画全集编辑委员会《中国新疆壁画全集-克孜尔》）

（图 5-8、5-10 图片来源：新疆维吾尔自治区博物馆）

虽说龟兹石窟中乐伎服饰来源于龟兹人民日常服饰，但却与龟兹供养人的服饰有所区别，区别有三，第一，龟兹女装很明显地为翻领或中襟开合，而乐伎服饰为圆领，看不出开襟方式。第二，龟兹女性着装有鲜明的层次关系，内着衫，外套半袖，袖口是喇叭状，而乐伎服饰为简单的短袖，赤裸胳膊。第三，龟兹世俗女装喜欢装饰异色边饰，乐伎服饰是大块的面料，不装饰贴边。她们的服饰存在外在的区别，也有内在的联系，如龟兹画工对女性凹凸有致的生理崇拜。

5.3 以“狮子舞”为主要研究对象的模拟舞

动物模拟舞是由人装扮或模仿动物姿态的舞蹈，龟兹乐舞中模拟舞有猴舞、马舞、鸟舞、狮子舞，其中以狮子舞影响巨大，流传至今。动物模拟舞虽然动作简单，却因

舞者表演生动，动作滑稽，舞蹈充满乐趣而深受群众喜欢。

5.3.1 龟兹“狮子舞”试探

龟兹人民崇拜狮子，以代表不可侵犯的王权，所以其王自称“狮子王”，坐“金师子床”。段安节《乐府杂录》载：“五方狮子有一丈高，身上各披不同颜色的画皮，耍狮子的称狮子郎，戴红抹额，穿彩画衣，有十二个人。”红抹额是唐朝宫廷乐规定的龟兹乐工的头衣，在本文第三章胡旋舞、胡旋舞服饰形制剖析一节中有详细论述。《旧唐书·音乐志二》载：“太平乐，亦谓之五方师子舞……缀毛为之，人居其中，像其俯仰驯狎之容，二人持绳秉拂，为习弄之状。五师子各立其方色。百四十人歌《太平乐》，舞以足，持绳者服饰作昆仑象。”由此可知，狮子舞由十人扮演五头狮子，加上耍狮者两人一共十二人，两人组合扮演一头狮子，一人站立在前，一人弯肘抱住前人，身上蒙一层缀毛狮皮，狮皮有黄色、青色、赤色、白色和黑色，黄色狮子居中代表中央皇权，青、赤、白、黑立于四周代表国家的东南西北，观看舞黄狮子是皇帝的特权，诗人王维曾因观看黄狮子舞而被贬值，唐朝统治阶级在欣赏狮子舞时也不忘宣扬封建中央集权制。

诗人白居易一首《西凉伎》写道:“西凉伎,西凉伎,假面胡人假狮子。刻木为头丝作尾,金镀眼睛银贴齿。奋迅毛衣摆双身,如从流沙来万里。……”表明狮子头是用木头刻制的，一缕丝做尾巴，金色的眼睛，银色的牙齿，狮身是密密的长毛，抖动起来像流沙一样滑动。敦煌 292 窟有一副隋代的双狮莲花图（图 5-11），身姿和形象结构都似两名舞人扮演，一人站立另一人在身后平坐，可能由于年代久远，壁画中狮身的部分已全部变为黑色，只有看见一双明亮的眼睛和狮身脖子上的一圈项圈是浅色，项圈上还系着几只铃铛。



图 5-11 狮子舞（图片来源：笔者摄于敦煌博物馆）

从龟兹传入的狮子舞深受人民喜爱，经过一千多年民间艺术家的不断加工和创新，清朝的狮子舞已分流出文狮、武狮、南狮、北狮等各种舞法和流派，狮子舞是中华民族重要传统文化活动之一，解放前在新疆库车地区还有原始狮子舞,保留头戴面具、反穿皮衣的特点。而现在只有在南疆和田等边远地区尚有遗留,并被维吾尔人称为“西尔舞”。[36]

5.3.2 其他模拟舞浅析

在龟兹克孜尔石窟和敦煌莫高窟壁画中,有不少模拟动物的舞蹈造像，除了上文所说“狮子舞”,值得关注的还有“鸟舞”、“猴舞”和“马舞”。“鸟舞”在唐代盛行一时，宋以后逐渐冷落。克孜尔 17 窟中有一女子裸上身,下着裙,两手舞动长巾正在模拟飞翔的鸟。鸟这一生物早已被人类关注，舞蹈中模拟飞翔的鸟是乐舞者常常使用的动作。《鸟歌万岁乐》是唐代宫廷盛行的一部乐舞，《旧唐书·音乐志》载:“《鸟歌万岁乐》，武太后所造也……舞三人，绯大袖，并画鹦鹆，冠作鸟像。”《鸟歌万岁乐》由三人舞，穿深红色大袖袍，“冠作鸟像”应是一种表演妆容,头冠装饰鸟羽，做成鸟的样子，显然是模仿鸟的形态而婆娑起舞。鸟有羽而人着衣，鸟挥翼而人舞袖，袖的宽大，满足了人类模仿的欲望，使人拟鸟，却又不尽是拟鸟。



图 5-12 迦陵频伽像

（图片来源：史敦宇,欧阳琳,史苇湘,金洵缙《敦煌舞乐》）

敦煌莫高窟中的鸟舞伎乐为人头鸟身，身体似仙鹤，双翅庞大华美，众多的学者称此人首鸟身的造像为印度所传“迦陵频伽”（图 5-12），迦陵频伽像最早出现于隋代 401 窟窟顶藻井图形，繁盛于唐[37]，然而印度所传迦陵频伽是“罪报所生”的“妙音鸟”，与莫高窟壁画迦陵频伽有极大差别，高德祥先生认为:“二者不能混为一谈。”[25]首先，迦陵频伽源于印度佛教，佛教于两汉之际传入中国，莫高窟“迦陵频伽”造像的出现时间却在唐盛行《鸟歌万岁乐》之后，这是不合理的。其次，据《正法念经》所载,迦陵频伽的形象非鸟之象，而是“羽人飞仙”的形象，即人身鸟羽。再次，莫高窟中的迦陵频伽形象装扮华丽，尤胜于印度佛教壁画中的形象。由此，莫高窟中“鸟舞”造像称为迦陵频伽略带牵强。迦陵频伽作为佛教传说中的“乐伎”，与飞天、孔

雀、鹦鹉、白鹄、舍利、共命鸟同时出现[44]，可视为宗教信仰的象征性符号，画工或是供养人通过解读佛经，加上现实生活中的“鸟舞”者形象，孕育出莫高窟中独特的迦陵频伽，其生活所见和宗教观念交融，通过造像艺术体现了佛教美学理想和追求。

“猴舞”即模拟猴子蹲、爬、滚、翻以及抓耳挠腮等动作，表演惟妙惟肖，现在民间还能偶尔找到“猴舞”踪迹。“马舞”热情奔放，感染力强，是草原上驰骋的游牧民族的独特舞蹈，“马舞”由两人扮演，一人饰马，一人持鞭。由于模拟舞造像辨识度低，缺乏象征性标志，笔者目前学识有限，未能明确指出石窟中模拟舞的舞伎造像，为此深表遗憾，望以后的研究能对此处的疑问展开深入调查，画上圆满句号。

6 结论

笔者本着尊重历史，尊重客观事实的态度，探讨各地出土的龟兹乐舞伎人资料，实地走访新疆调研，到过了吐鲁番博物馆，敦煌莫高窟，兰州省图书馆等多地。

经过一年多的资料搜集和实地走访，现将本文的研究成果做总结性阐述.首先，本文以收集整理龟兹乐舞的现有研究成果为主，如：龟兹乐舞多变的手势和丰富的眼神，受外来乐舞的影响因素，龟兹舞蹈的健舞属性，各类舞蹈特征等，均是整理前人已有的研究成果，笔者只是将分散的资料进行整合。而本文的研究成果主要在四点问题上，第一：西域画家尉迟乙僧画作丹青奇妙，不同于中原画风，其作品龟兹舞女也是不同的服饰风格，其中一人身披刺绣流苏云肩，另一人所穿似为袴褶服，即上衣下裤，此衣特点为裤管肥大，膝盖部位用绳带系扎（图 6-1）。第二：苏幕遮舞蹈服饰的研究目前均来自昭怙厘寺出土舍利盒，盒身舞伎服饰可分为三类，其中一类服饰存在两种穿着情况，一是内着紧袖衫，外套圆领服，二是在圆领服的基础上又套了一件云肩（图 6-2），其实第一种的说法可能性更大，但是凡这种服饰的舞伎均为女性，女性披云肩是合情合理的，并在中亚地区品治肯特壁画遗址中的一名女主人身上，找到一件及其相似的云肩款式（图 6-3），所以这种款式的云肩是不是中亚地区存在的一种独特的款式呢？第三：胡旋舞和胡腾舞的区分，胡旋舞和胡腾舞产自不同的国家，动作上却有极大的相似性，常常难以分辨，笔者经过查阅史料典籍得出结论，区分胡旋、胡腾舞从三方面入手：圆毯、舞者性别和腾跳的动作，胡旋舞者在圆毯上起舞，舞者一般为女性，胡腾舞者一般为男性，可有可无圆毯，并伴有踢腿，跳跃的动作。第四：龟兹石窟中的女伎乐天服饰（图 6-4），既不同于龟兹世俗女性装扮，又不同于石窟中的菩萨造像，此服饰的特点是：短袖、紧身，突出胸部造型，华丽的发包别具特色。



图 6-1 龟兹舞女图

（图片来源：采自 http://www.artx.cn/artx/huihua/24554.html）

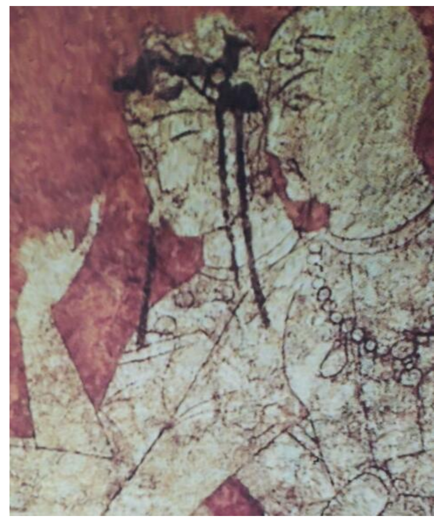




图 6-2 苏幕遮舍利盒局部　　图 6-3 品治肯特壁画　　图 6-4 龟兹石窟舞伎服饰

（图 6-2 图片来源：采自 http://blog.sina.com.cn/s/blog_54413dc201018ndj.html）

（图 6-3 图片来源：Marsak, Boris. Legends, Tales, and Fables in the Art of Sogdian）

（图 6-4 图片来源：中国壁画全集编辑委员会《中国新疆壁画全集-克孜尔》）

以上五点便是笔者经过辨认斟酌得出的结论，其中不乏大胆的猜想和小心的求证，仅为龟兹乐舞服饰的研究提供参考，进一步的研究仍然要回到实物本身。直至今日，对笔者而言，由这个研究所展开的一切工作仍只是一个开始。



图 6-5 胡腾舞、胡旋舞电脑绘制效果图（图片来源：笔者自绘）



图 6-6 苏幕遮舞蹈电脑绘制效果图(图片来源：笔者自绘)

参考文献

[1]刘昫.旧唐书[M].中华书局,1975.

[2]杜佑.通典[M].中华书局,1984.

[3]彭定求.全唐诗[M].中州古籍出版社, 2008-1.

[4]段成式.酉阳杂俎[M].中华书局,1981.

[5]段安节.乐府杂录.文渊阁四库全书[M].商务印书馆,1983.

[6]欧阳修.宋祁.新唐书[M].中华书局,1972.

[7](德)格伦威德尔.新疆古佛寺 1905-1907 年考察成果[M].赵崇民,巫新华，译.中国人民大学出版, 2007-6.

[8](英)斯坦因.西域考古记[M].向达，译.商务印书馆,2013-2.

[9](日)熊谷宣夫.从库车带来的彩绘舍利容器[J].美术研究, 1957.

[10](日)柘植元一.萨珊王朝波斯乐器和它的东渐[N]. 阿不都赛米•阿不都热合曼，译.新疆艺术学院学报,2006-3(4).

[11](韩)沈淑庆.关于“莲花台舞”历史演变的研究[J].奚治茹,译.舞蹈,2000-2.

[12] 霍旭初.克孜尔石窟壁画裸体形象问题研究[J].西域研究,2007-7-15.

[13](日)原田淑人.西域绘画所见服装的研究[J].美术研究,1948-1.

[14]霍旭初.龟兹舍利盒乐舞图[J].龟兹艺术研究,1994.

[15]姚士宏.中国石窟·克孜尔石窟[M].文物出版社,1997-12.

[16]新疆龟兹石窟研究所.龟兹壁画艺术丛书[M].新疆美术摄影出版社,1993-4.

[17]张文翰.汉族裤装历史演变与创新应用[D].无锡：江南大学，2014-12.

[18]杨冬梅.唐代咏胡旋舞与胡腾舞研究[N].哈尔滨工业大学学报(社会科学版),2006-3(8).

[19]赵克军.古龟兹舞蹈试探[D].中央民族大学,2006-3-1.

[20]中国壁画全集编辑委员会.中国新疆壁画全集-克孜尔[M].天津人民美术出版社,1995.

[21]新疆文物管理委员会.中国石窟：克孜尔石窟[M].文物出版社,1989-12.

[22]任江.试论西安、洛阳地区唐墓出土的蕃人佣[D].西安：西北大学,2004(5).

[23]郭建设,郭颖.华戎兼采舞动四方焦作市博物馆藏胡腾舞蹈木佣初探[J].收藏家,2010(2).

[24]徐有富.唐诗中的柘枝舞[N].新乡师范高等专科学校学报,2006-5(3).

[25]高德祥.敦煌壁画的《乌歌万岁乐》[J].中国音乐,1991(1).

[26]霍旭初.龟兹艺术研究[M].新疆人民出版社,1994.
[27]王嵘.多元文化背景下的苏莫遮[J].新疆艺术,1997-2.
[28]郑汝中.敦煌壁画乐舞研究[J].甘肃教育出版社,2002-9(1).
[29]卢秀文.敦煌民俗乐舞服饰图像研究——第 156 窟“出行图”乐舞服饰[J].敦煌学辑刊,2014-1.
[30]沈从文.中国古代服饰研究[M].上海书店出版社,2002.
[31]赵文润.隋唐时期西域乐舞在中原的传播[N].陕西师范大学学报,1997(3).
[32]罗丰.隋唐间中亚流传中国之胡旋舞——以新获宁夏盐池石门胡舞为中心[J].传统文化与现代化,1994(2).
[33]贾嫚.“柘枝”从唐到宋之迭嬗——冯晖墓彩绘砖雕花冠舞伎考[J].文艺研究,2013(8).
[34]周天.织成蕃帽虚顶尖细毡胡衫双袖小——龟兹服饰艺术[J].上海艺术家,2007-8-15.
[35]刘锡淦,陈良伟.龟兹古国史[M].乌鲁木齐:新疆大学出版社,1996-12(2).
[36]付明华.龟兹文明及舞蹈艺术[N].贵州民族学院学报,2005(4).
[37]叶明春.唐代敦煌壁画“迦陵频伽”造像与佛教音乐美学[N].交响—西安音乐学院学报,2013-12(4).
[38]包铭新.西域异服:丝绸之路出土古代服饰复原研究[M].上海:东华大学出版社,2007-11.
[39]黄适远.唐宋时伊州乐面貌勾勒[J].丝绸之路.2009- 2(149).
[40]耿彬.试论胡旋舞在唐代兴盛的原因及其在唐代以后的发展形态[J].少林与太极（中州体育）,2013-2.
[41]岑仲勉.唐代戏乐之波斯语[J].东方杂志,1944(40).
[42]向达.唐代长安与西域文明[N].燕京学报,1933.
[43]周菁葆.西域摩尼教的乐舞艺术[J].西域研究,2005(1).
[44]季羡林.敦煌学大辞典[M].上海:上海辞书出版社,1998.
[45]罗希.唐代胡乐入华及审美问题研究[D].西安:西北大学,2012.
[46]李丽娜.唐代三大西域乐舞诗研究[D].兰州:兰州大学,2007-5.
[47]王薇.唐诗中的柘枝舞描写[J].文教资料,2012-12.
[48]马冬雅.关于苏幕遮研究的几个问题初探[J].西北民族研究,2014(3).
[49]李肖冰.中国西域民族服饰研究[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1995.
[50]孙机.中国古舆服论丛[M].北京:文物出版社,1993.
[51]张竞琼.现代中外服饰史纲[M].上海:中国纺织大学出版社,1998-2.

[52]李安宁.龟兹舍利盒乐舞图研究[N].新疆艺术学院学报,2003-1.
[53]卫凌.试论龟兹乐舞及其东渐[N].西安:西安音乐学院,2002-3.
[54]史敦宇,欧阳琳,史苇湘,金洵缙.敦煌舞乐[M].兰州:甘肃人民美术出版社,2014-9.
[55]华梅.中国服装史[M].天津:天津人民美术出版社,1999-4.
[56]赵丰.唐代丝绸与丝绸之路[M].三秦出版社,1992.
[57]龚方震.祆教史[M].上海社会科学院出版社,1998-8.
[58]杨咏.古长安唐墓壁画中乐舞伎服饰研究[D].天津:天津师范大学,2012-5.
[59]尚衍斌.尖顶帽考释[N].喀什师范学院学报,1991(1).
[60]郑怡楠.河西高台墓葬壁画娱乐图研究[D].兰州:兰州大学,2010-4.
[61]王生岩.“胡旋舞”图案的形象体现——胡旋舞石门[J].文物鉴定与鉴,2014-7:12-13.
[62]陈海涛.胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析[J].考古与文物,2003-3:56-60.
[63]蔡建东,海滨.文学与考古双重视野中的西域乐舞“胡腾舞”[N].昌吉学院学报,2014-2.
[64]杜红.新疆石窟壁画中的服饰文化[J].考古与考察,2011(24).
[65]邢月.中国古代佛教天王造像身着铠甲造型特征研究[D].乌鲁木齐:新疆师范大学,2014-5.
[66]刘浩东.冯晖墓出土砖雕乐人研究[D].西安:陕西师范大学,2012-6.
[67]李霞.龟兹石窟中平民、武士及回鹘供养人服饰研究[J].大舞台,2014(6).
[68]韩兰魁.敦煌乐舞研究文集[C].文化艺术出版社,2014-10.
[69]李季莲.新疆非物质文化遗产的奇葩:各民族传统舞蹈[J].西北民族研究.2011(6).
[70]蒋燕君.龟兹乐舞中动物模拟舞的艺术特征探析——以西域马舞为例[J].西北音乐,2015(14).

作者攻读学位期间发表学术论文

[1] 陈安琪，吕钊.“苏幕遮”面具初探[J].科技视界.2015-5(15).

[2] 陈安琪.龟兹国“金宝带”浅析[J].文艺生活.2015-4.

致 谢

本文即将完稿，值此之际，回首研究生求学的两年多来，一直承蒙导师、家人和同学的照顾，再次表示由衷的感谢。

首先感谢服装学院副院长吕钊老师纳我入门，使我接触古代服装领域的专业知识，受益匪浅。吕老师渊博的知识，严谨的教学态度，精益求精的工作作风和平易近人的对人态度对我影响深远。本论文是在导师吕钊教授的悉心指导下完成的，从课题的选择、中期的顺利进行、制定论文大纲、搜集资料、外出调研和论文的最终完成，吕钊老师始终都给予我细心的指导和不懈的支持。吕老师教会了我用正确的态度对待学术，教会我很多宝贵的知识和学习方法，在此向吕钊老师表示深深的感谢和崇高的敬意！

然后还要感谢论文答辩组的各位老师，感谢老师们百忙之中对我的论文进行专业评审并提出宝贵意见，最后感谢服装学院的各位老师曾经给予的帮助，在这里请接受我诚挚的谢意!我还要感谢培养我长大含辛茹苦的父母，谢谢你们!